20.11.05. AÑO 9. Nº 483

ЯADAR

Los restos de la india Aché que vuelven a su tribu
Finalmente se estrena la ópera de Roger Waters

La retrospectiva del brasileño José Leonilson
La primera adaptación de *El Mercader de Venecia*

MI LADO OSCURO



Viggo Mortensen echa luz sobre **Una historia violenta**, la inquietante película de **David Cronenberg.**



Café con aroma de cajón

El sitio *www.energyfiend.com* presta un importante servicio a la comunidad: permite saber qué tan nocivos son algunos productos alimenticios que se consumen a diario. Su sección principal es "Muerte por cafeína": en ella, uno ingresa su peso (en libras o en kilos) y selecciona su bebida "cafeinada" favorita. Automáticamente, el *site* indica cuántas tazas o latas del veneno de su elección le alcanzarían para arribar al suicidio. Por ejemplo: según la tabla automática de Energy Fiend, si un tipo de unos 70 kilos quiere matarse con una sobredosis de café común de filtro, debería bajarse unas 97 o 98 tazas seguidas. Ahora bien, si el café es descafeinado va a necesitar unas 3000; y unas 1200 más si además de descafeinado es instantáneo. El que no esté interesado en un suicidio de sobremesa, bien puede probar con Coca-Cola: a nuestro tipo promedio de 70 kilos le harían falta casi 310 latitas para crepar (y, curiosamente, unas 75 latas menos si hablamos de Coca-Diet). El mismo sitio ofrece un servicio adicional para el que no está muy preocupado por los niveles de cafeína que está echando en su cuerpo por medios líquidos: el deceso por barras de chocolate, mentitas y otros artículos de golosinería. En otras palabras, el dulce llamado de la muerte.





¿Quién puede odiar a los suecos?

(Bueno, salvo los argentinos aquella penosa noche de 2002, cuando dejaron a la Selección fuera del Mundial; de todos modos, pronto esta patria olvidó a Suecia y dirigió su furia hacia Juan Sebastián Verón.)

Salvedad hecha, el país nórdico no suma antipatías particulares. Pero siempre hay un candidato al odio irracional, y una vez más la gente de la Iglesia Bautista de Westboro, Kansas, los ha hecho responsables de esa noble contribución a la humanidad llamada *godhatesfags.com* (*Dios Odia a los Maricones.com*). Hasta hace poco, la principal actividad de la Iglesia fue proclamar la condena al infierno de los gays, hacer piquetes en Marchas del Orgullo, alegrarse por el asesinato de Matthew Shepard y otras canalladas. Pero ahora se han hecho internacionales. Hace unos meses, el gobierno sueco, en un admirable ataque de sensatez, metió preso por "discurso de odio" al pastor Ake Green, que en un sermón llamó a los gays "una abominación".

La Iglesia de Westboro respondió con un nuevo sitio y campaña llamada God Hates Sweden ("Dios odia a Suecia") en *godhatessweden.com*. Allí pueden leerse perlas aterradoras (porque esta gente *habla en serio*), como "Suecia es la tierra de la sodomía, el bestialismo y el incesto", "El rey Carl Gustaf reina sobre las putas y los sodomitas", "El rey Carl Gustaf parece un copulador de animales y sus hijos parecen prostitutas y putos" o "Los suecos son la esperma del demonio". Pero la teoría más impactante de los muchachos de Westboro es enunciada así: "Un número muy grande de suecos murieron en el tsunami y muchos se están pudriendo en el clima tropical o enterrados en fosas comunes, como se merecen. Dios odia a los suecos, y les mandó este castigo".

Qué lindo es el mundo donde vivimos.

yo me pregunto: ¿Por qué a la escupida se le dice "pollo"?

Porque la escupida vuela como los pollos: enseguida termina en el piso.
Belgochapa

Porque te puede contagiar la gripe aviaria.
Durán el ignorante

Según cómo se interprete: yo escupí y nueve meses después, mirando la cuna, dije: "Ese es mi pollo".
Robusto Gallardo

Porque polla tiene acepciones impúdicas. Es decir, por la misma razón que se dice catarro y no cotorra.
MatildaAmbigüedad

Deviene de la onomatopeya propia de salivar con pujanza (para quienes no comprendieron, lo digo en inglés: Poosh-o, donde la O final es la apertura bucal que corta el cordel de saliva).
Moço da Pavo

Porque hay que tener huevos para hacerlo.
El escupidor cabrón

Porque el mozo se cansó de que todos pidan pechuga.
La Polla que Escupe al Pillo del Pollo que le tira un Garzo

Porque a la mujer de vida fácil le dicen "gato", al desposeído "ratón", al antiperonista "gorila", a las mentiras "sapos", al goce solitario "la del mono", a Abbondanzieri "Pato". O sea: lo del pollo es una mancha más al tigre...
León, de Tortuguitas

Porque, en invierno, algunos son color re-pollo.
Gargachov

Son inventos de los bosteros para denigrar a nuestros hijos.
Un gallina de toda la vida

Porque si tratás mal al mozo, no quieras saber cómo vendrá esa pechuga...
El Garzón de Serrano

Po' yo no sé po'... yo... mejó me gayo...
El Pichón del Güevón

Sólo cuando está fecundada.
Gallo In Vitro

Porque si no lo soltás cantás para el culo, como hacen los pollos.
Lola de Belgrano

Las diferentes partículas expulsadas en el escupitajo forman una pasta base que se utiliza como ingrediente principal en los cubitos de caldos Knorr de gallina.
Caldoso, de Colegiales

para la próxima: ¿Por qué los ricos también lloran?

Para criticarnos, felicitarnos, proponer ideas, mandar sus respuestas, fotos descabelladas, objetos insólitos, separados al nacer o dudas a evacuar: fax 6772-4450 yomepregunto@pagina12.com.ar



PRIMERO TOMAMOS MANHATTAN

POR JERRY LEWIS

Era un día de marzo de 1945 en el centro de Manhattan. Yo recién había cumplido diecinueve años, y sentía que iba a vivir para siempre. Podía sentir el andar en mis piernas y el aire en mis pulmones. La Segunda Guerra Mundial estaba llegando a su fin, y Nueva York estaba llena de vitalidad.
Iba caminando hacia el sur con mi amigo Sonny King, a una cita con un agente en Times Square. Sonny era un ex boxeador de Brooklyn que trataba de pegarla como cantante, un tipo astuto y callejero, rápido para los chistes, como una versión años ‘40 de Tony Danza. Estaba orgulloso de su voz de tenor y de conocer a todos los que eran "alguien" en el mundo del espectáculo. Su orgullo no estaba a la altura de la realidad. Pero así era Sonny. ¿Y yo? Yo era un chico de Jersey tratando de pegarla como comediante. Mi show era así: me subía al escenario y hacía muecas mientras cantaba playbacks sobre discos viejos. El término profesional para lo que hacía era "show tonto", una frase en la que no quería pensar demasiado.
De repente, en la esquina de Broadway y la 54, Sonny vio a alguien en la vereda de enfrente: un hombre alto, de cabello oscuro, increíblemente buen mozo, con un saco de piel de camello. Su nombre, me dijo Sonny, era Dean Martin. Sólo mirarlo me intimidaba. ¿Cómo alguien podía ser tan guapo?
Sonreí cuando lo vi con ese saco de piel de camello. Harry Horseshit, pensé. Así solíamos llamar a los tipos que pensaban que eran suaves con las damas. Cualquiera que usara un saco de piel de camello con un cinturón de piel de camello y gemelos de diamantes falsos, se convertía automáticamente en Harry Horseshit.
Pero este tipo, lo supe, era de verdad. Estaba parado junto a otro más petiso y más viejo, que nos saludó cuando vio a Sonny. Cruzamos la calle. Me asombró otra vez lo apuesto que era: un rostro largo y curtido; un perfil impresionante; pestañas y cejas gruesas y oscuras. ¡Y bronceado a fin del invierno! ¿Cómo había logrado eso? Mientras hablaba con el otro tipo, pude ver que tenía una especie de brillo. Aprendí la palabra "carisma" mucho más tarde. Lo único que sabía en ese momento era que no podía sacarle los ojos de encima.
"¡Ey, Dino!", dijo Sonny cuando nos acercamos. Y al otro tipo: "¿Cómo andás, Lou?"
Resultó que Lou era Lou Perry, el manager de Dean. Parecía un manager: bajito, de labios finos y ojos fríos. Sonny me presentó, y Perry me miró sin demasiado interés. Pero Sonny parecía excitado. Se dirigió a su amigo del traje de piel de camello: "Dino, quiero que conozcas a un chico muy gracioso, Jerry Lewis".
Saco de camello sonrió con calidez y me tendió la mano. Era una mano grande, fuerte, pero no exageró el apretón. Eso me gustó. Me cayó bien al instante. Y parecía genuinamente contento de conocerme. "Pibe", dijo Sonny –él me llamaba así desde la primera vez que me vio, y siguió llamándome "pibe" en Las Vegas cincuenta años después–, "éste es Dean Martin. Canta incluso mejor que yo". Así era Sonny, puros chistes.
Por supuesto, no tenía la menor idea de que me estaba presentando a uno de los grandes comediantes de nuestro tiempo. Ciertamente yo tampoco tenía idea de eso; tampoco lo sabía Dean. En ese momento, al final de la Segunda Guerra Mundial, éramos sólo dos tipos luchando por un lugar en el mundo del espectáculo, dándose la mano en una transitada esquina de Broadway.
Charlamos un poco. "¿Estás trabajando?", pregunté.
Me sonrió con su sonrisa de un millón de dólares. Ahora que lo veía de más cerca, podía notar la débil línea de una cicatriz quirúrgica en el puente de su nariz. Algún cirujano plástico había hecho un gran trabajo. "Bueno, esto y aquello", dijo Dean. "Estoy en la radio WMCA. Dólares no, sólo espacio." Tenía una voz suave y haragana, con un leve tinte sureño. Sonaba como si nada lo preocupara en el mundo, como si todos estuvieran a sus pies adonde fuera. Le creí. No sabía que estaba tapado de deudas, con Perry y varios otros managers. "¿Y vos?", me preguntó.Dije que sí rápidamente. De repente quería impresionar a ese hombre, y mucho.
"Estoy terminando mi octava semana en el Glass Hat", dije. "En el Belmont Plaza."
"¿De veras? Yo vivo ahí."
"¿En el Glass Hat?"
"No, en el Belmont. Es parte de mi arreglo con la radio."
En ese momento, pasó a nuestro lado una morena hermosa, con un saco con cuello de piel. Dean entrecerró los ojos y le sonrió, ¡y ella también le sonrió! ¿Por qué yo nunca conseguía esa reacción? Ella lo miró sobre su hombro, una clara invitación, y Dean sacudió la cabeza, sonriendo su arrepentimiento.
"¡Miren a este tipo!", dijo Sonny con su duro acento de Brooklyn. "¡Tiene un radar para las conchas!"
Miré a Sonny y me di cuenta de que idolatraba a Dean, cuya atención, de pronto, estuve ansioso por recuperar. "¿Alguna vez vas a Leon & Eddie's?", le pregunté. Era un restaurant y night-club cercano, una meca para los comediantes.
"Sí, a veces paso los domingos a la noche", dijo Dean.
"¡Yo también!", grité.
Me sonrió otra vez, con calidez pero un poco de frialdad en los bordes. Te bañaba en su brillo, pero no te dejaba entrar. A los hombres no les gusta admitirlo, pero hay algo sobre los hombres realmente atractivos –y también realmente masculinos– que es tan magnético para nosotros como para las mujeres. Así es como quiero ser, pensé. A lo mejor si estoy cerca de él, puedo contagiarme algo de eso, pensé. 

Esta escena en la que Jerry Lewis conoce a Dean Martin pertenece a Dean and Me (A Love Story)*, el libro, recién publicado en Estados Unidos, en el que Lewis repasa su vida primero junto y luego sin el tipo al que llamaba "mi socio".*

sumario



El otro Mortensen

Antes de convertirse en una estrella mundial con *El señor de los anillos*, Viggo Mortensen filmó durante años películas de culto e hizo papeles minúsculos en películas de los estudios pero, grande o chica, todas sus interpretaciones han sido notables. Ahora, cuando se da el lujo de aparecer con la camiseta de San Lorenzo en la tapa de *Vogue* y de elegir qué hace y cuánto cobra, no ha perdido las mañas: financia su propia editorial, publica a intelectuales norteamericanos de izquierda y es criticado por sus opiniones políticas. De paso por Buenos Aires para presentar Una historia violenta, habló con Radar sobre esta película de David Cronenberg con la que demuestra una vez más cómo ser célebre, inteligente y buen tipo al mismo tiempo.

POR MARIANA ENRIQUEZ

Apenas se le nota en fotos y menos aún en pantalla gracias al maquillaje, pero Viggo Mortensen tiene una cicatriz impresionante en el labio superior. Tan honda y oscura que parece reciente. Pero no es un souvenir de *El señor de los anillos*. "La historia de la cicatriz no es glamorosa. Bueno, a lo mejor un poco por el atuendo", cuenta en ese castellano ralentizado y un poco robótico que habla. "Me lastimé en una fiesta en la St. Lawrence University, a los diecisiete años. Estaba muy borracho, disfrazado de David Bowie en la época de *Aladdin Sane*. Me llevé un alambre de púa por delante. Dicen que me colgaba el labio, yo no me acuerdo. Ni me anestesiaron para coserme, pero eso tampoco fue heroico. Estaba borrachísimo."

Cuando se ríe, es casi el único momento en que se le notan las arrugas, o más bien las marcas de gesto. A los 47, Mortensen es una especie de milagro de la genética: parece por lo menos diez años menor. Su aspecto agrega a la confusión general sobre el Personaje Mortensen, que es de verdad extraño. Entre su berretín de mate y San Lorenzo –que lleva a todas partes, no sólo a la habitación del Hotel Intercontinental, donde recibe a la prensa argentina, sino también a Cannes y a las entrevistas de *GQ* y *Vogue*– y su gentileza y tranquilidad mezcladas con un sentimentalismo melancólico que resulta incongruente con ese rostro nórdico, inexpresivo, fríamente bello, resulta tan encantador como inabordable.

Y también es difícil decidirse sobre quién es Mortensen si se piensa en su carrera. En pantalla, fue héroe épico (*El señor de los anillos*, *Océano de fuego*, pronto *Alatriste*), pero también héroe de acción de encarnación castrense (*Marea Roja*, *G.I. Jane*). Claro, a esa cara dura le sienta el pelo cortísimo y el uniforme. Pero también es ideal para hippie idealista (*A Walk on the Moon*, con Diane Lane), villano (*Un crimen perfecto*, fallida *remake* de Hitchcock con Michael Douglas y Gwyneth Paltrow), fracasado (el paralítico degradado en *Carlito's Way* de Brian De Palma) y oveja negra con síndrome de estrés post-traumático (*Bajo la misma sangre*, el excelente debut cinematográfico de Sean Penn donde se luce en una actuación injustamente olvidada). Hasta fue el Diablo en una bizarra secuela de *La profecía*, donde, con barba y pelo largo, se comía un corazón. "A veces, cuando se termina el dinero, uno hace la película que le ofrecen", dice, encogiéndose de hombros. "Ahora puedo elegir, pero no siempre fue así."

Sin embargo, es fácil intuir cuáles son las películas que siempre soñó hacer. Comenzó su carrera en *Testigo en peligro* de Peter Weir, donde no decía una sola palabra. Poco después conoció a la admirada diva del punk Exene Cervenka, líder de X, citada en *Menos que cero* de Bret Easton Ellis, a quien conoció durante el rodaje de una película inconseguible, *Salvation!* Se fueron a vivir a Idaho, y el ambiente punk de Los Angeles rezongó porque su mayor estrella se había ido al medio de la nada con "un campesino rubio". El retiro duró poco, y la pareja bohemia volvió a Los Angeles y a la ética del "hazlo tú mismo". Ahora, millonario, Mortensen está contento porque la fama le permite expandir su editorial independiente, Perceval Press, que publica libros de arte, fotografía y, últimamente, ensayo político. Lo apasiona mucho más hablar de eso que de *El señor de los anillos*. No es extraño, entonces, que alguien así esté encantado de haber trabajado con David Cronenberg. Cuando habla de *Una historia violenta*, parece un chico con un sueño cumplido.

¿Por qué fue tan especial trabajar con Cronenberg?

–Porque es un inconformista que toma riesgos. Y lo hace mejor cada vez. Le interesan la vida y la complejidad de las relaciones humanas, y por eso hizo una película interesante y complicada. Al principio, *Una historia violenta* parece muy sencilla: la fotografía, el relato, la actuación, la música, todo es bastante convencional. Pero, como siempre pasa en el cine de Cronenberg, cuando destapa y demuestra lo que hay debajo de esa superficie de cortesía, es casi el mejor para demostrar lo raros que somos los seres humanos. Y es así deliberadamente. Cronenberg es un fanático de los motores, solía ser corredor de autos y es uno de los directores que mejor maneja las cuestiones técnicas. Te cuida durante el rodaje y también cuando monta la película. Tiene un ritmo casi perfecto: es como un músico. Y busca reacciones en los actores: muchos directores no van en busca de eso, y si lo consiguen después no lo aprovechan.

¿Y es una persona fácil?

–Muy fácil. Es muy normal dentro de lo que cabe. Y muy divertido, con un humor negro graciosísimo, que me va bien. Nos dio mucha libertad, manteniendo una estructura de guión muy rígida. No es paranoico. No sólo como director sino como persona. Tiene una seguridad y una confianza en sí mismo que es contagiosa y es positiva; no es "yo lo sé todo y ustedes se callan". Y fue muy cuidadoso en el *casting*: yo no conocía a William Hurt ni a Ed Harris, pero resultó que eran parecidos a Cronenberg y a mí. Les gustó hablar antes del rodaje, nos inventamos una historia en común, y a fondo: cuando ves esas escenas juntos, debajo de lo que se dice y entre las palabras, en los ojos, se ve que los personajes se conocen y tienen una historia. Se puede trabajar sin hablar, y suele salir bien. Pero da más gusto cuando es posible esa comunicación.

La película tiene mucho de western. ¿Lo hablaron?

–Mucho. No sólo los temas del hombre condenado o la redención imposible, típicos del western... Hablamos mucho de *A la hora señalada*, la película con Gary Cooper, que es muy diferente, pero se estrenó en un período muy parecido al actual en Estados Unidos, conservador, con una superficie cromada y por debajo grandes tensiones. Era una película con problemas y preguntas, y también parecía muy normal, de género, con un actor conocido. Fue una película muy subversiva y creo que ésta también lo es. Porque es aparentemente de género, pero al rato te das cuenta de que es algo más. Es terreno conocido, te deja entrar y de pronto quedás confundido y desubicado.

¿Y dónde está lo monstruoso, tan habitual en Cronenberg?

–Depende del punto de vista, pero puede ser en esa normalidad del principio. La familia Stall es monstruosa, porque es demasiado normal. Ese esfuerzo de que todo funcione bien, de cuidarse... siempre hay un jueguito de poder. Hay mucho debajo de lo que uno aparenta ser como padre, como pareja, como hijo. El esfuerzo por ocultarlo es inquietante.

También son inquietantes las dos escenas de sexo, la primera tan juguetona, la segunda tan brutal...

–Si juntás las dos, es un cortometraje muy interesante, al estilo *Escenas de la vida conyugal* de Bergman. Otro director lo hubiera estropeado, como hubiera estropeado las escenas violentas haciendo grandes despliegues de sangre. Cronenberg aprovechó la oportunidad de mostrar el juego psicológico, que es normal en una relación de pareja. Siempre hay un manejo de poder y de control. Y sobrevivimos, no es malo. No es malo que una persona tenga secretos. Ni siquiera a una persona que conozco muy bien le cuento todo lo que pienso. Nunca. Y los que cuentan todo... a veces son divertidos, uno se entretiene, pero no querés pasar todos los días con ellos.

¿Se lastimaron en la escena de sexo?

–Bastante, los dos. Por la escalera. Maria Bello se lastimó más que yo. A mí sólo me mordió la boca, pero ella casi se des-

>>>



FOTO: NORA LEZANO

Recuerdos de provincia

Hace una semana, Viggo Mortensen estuvo en el programa *Late Show with David Letterman* presentando *Una historia violenta*. El anfitrión le preguntó por su infancia argentina –que en Estados Unidos resulta el colmo de lo exótico– y Mortensen, sinceramente obsesionado, le habló de San Lorenzo. Pero después ofreció una pequeña anécdota sobre cómo fue crecer con su papá en el campo chaqueño: "Vivimos en Buenos Aires, pero sobre todo en el Chaco, donde aprendí a cabalgar con mis tres hermanos. Mi padre, que es danés y hombre de campo, nos llevaba a pescar y a cazar. Yo disparé por primera vez, con escopeta, a los tres años. Es uno de mis primeros recuerdos. Me llevó a cazar patos, no tuvo suerte, y cuando ya nos íbamos, creo que para divertirse un rato, me preguntó si quería matar un pato yo. Estaba oscuro y me dijo: 'Vas a escuchar pasar la bandada por sobre nosotros. Entonces dispará'. Se puso la culata en el hombro y me sostenía entre sus brazos, si no la escopeta me habría hecho volar por los aires. Pasó la bandada, disparé y pum, cayó un pato muerto. Mi papá estaba tan shockeado que no me detuvo cuando me metí en la laguna a sacar el pato muerto. Hacía mucho frío. El se dio cuenta, me siguió, gritando, y me sacó del agua. Caminamos un par de kilómetros, me acuerdo que yo temblaba, estaba empapado, y tenía al pato en la mano. No lo quería soltar por nada del mundo. En una chacra, una familia prendió la estufa y me secaron un poco el cuerpo; la ropa estaba empapada. Mi papá me llevó a casa desnudo, en una toalla. Cuando llegamos, mi mamá no entendía nada. '¿Por qué el nene está azul? ¿Por qué está temblando y desnudo? ¿Por qué tiene un pato muerto en la mano?'. Decidió darme un baño de agua caliente para que no me enfermara y yo no quería largar el pato. Ella rezongaba, pero mi papá la convenció de que me dejara tener el pato. Así que me bañé con el pato muerto en la mano, me dejé secar con el pato muerto, cené sin soltar el pato y finalmente me dormí abrazado al pato muerto en la cama. Cuando me desperté, ya no estaba. Le reclamé a mi mamá y ella dijo que lo íbamos a comer a la noche, porque se iba a pudrir. Creo que no entendí mucho. Pero bueno, ésas eran las cosas que me pasaban en Argentina con mi papá". Ⓡ

>>>

garra la espalda. Fue muy valiente, muy brava; sin esa actitud feroz de Maria no lo hubiéramos conseguido.

¿Y Cronenberg cómo se portó?

–Ah, él se ríe todo el tiempo.

EL REY DEL INDIE

Hay varias películas excelentes con Viggo Mortensen que quedaron en el olvido o ni siquiera tuvieron estreno comercial. Hace muy poco que se reeditó en DVD *Bajo la misma sangre*, brillante y sincera; es impecable su trabajo en *Retrato de una dama* de Jane Campion; y son casi imposibles de conseguir dos joyas siniestras llamadas *The Reflecting Skin* (1990) y *The Passion of Darkly Noon* (1995), del escritor británico Philip Ridley, ejemplos casi únicos de gótico sureño en cine; la primera en particular es sencillamente aterradora. "Son películas muy interesantes, que tuvieron cierto éxito crítico, pero si las hubiera hecho ahora...", medio se lamenta. "Fueron baratísimas, se filmaron muy rápido, y fue difícil para Philip; él es un artista original. Ahora, el público y los críticos se han acostumbrado a ver películas extrañas, pero entonces nadie las comprendió. Ni siquiera se estrenaron en cine y todavía dan miedo. Ridley trabaja distinto de Cronenberg, pero tiene la capacidad de crear un ambiente que atrae y repele a la vez, que involucra. Además, ahora serían más interesantes aún como comentario de la sociedad norteamericana y su aislamiento.

También trabajaste con Gus van Sant y Sean Penn...

–Yo reivindico la *remake* de Van Sant de *Psicosis*, como ejercicio. Es un trabajo obsesivo, la literalidad buscada de esa *remake* me interesa. Tengo un papel pequeño, pero me gustó trabajar con él, es un hombre inteligente, con un sentido del humor raro y divertido. Con Sean Penn fue un trabajo casi artesanal; es una película muy distinta de todas las otras, un homenaje al cine de Hollywood de los años '70.

Hace poco, como Sean Penn, Viggo Mortensen tuvo mucha prensa por temas diferentes a su trabajo como actor. En agosto visitó el campamento de Cindy Sheehan, la madre de un soldado muerto en Irak que protestó frente al rancho de George W. Bush en Texas. Años antes estuvo en el programa de Charlie Rose con una remera que decía "No More Blood For Oil" ("No más sangre por petróleo"); desde entonces, desde el sitio de su editorial, *percevalpress.com*, postea noticias relacionadas con la política norteamericana, y publica libros de ensayo político como *Twilight of Empire: Responses to Occupation*, con prólogo de Howard Zinn, el más célebre intelectual de izquierda de Estados Unidos después de Noam Chomsky.

Tu editorial vende remeras que dicen "Impeach, Remove, Jail" ("Enjuiciar, Remover, Encarcelar").

–Las pinté para usar en una lectura de un libro de Howard Zinn, donde participó mucha gente, él incluido. Yo leí en español a Fray Bartolomé de las Casas, y otras cosas en inglés. Mucha gente me la pidió, y la dupliqué. La vendemos lo más barato posible. No ganamos nada, perdemos creo, pero es lo que hace falta. Es ridículo lo que pasa en Estados Unidos, todo el mundo lo ve; por suerte la gente se está dando cuenta. El 62 por ciento de los norteamericanos ya no le cree a Bush, según leí. En cualquier otro país habría nuevas elecciones, o lo echarían, pero eso no va a pasar. Todos los gobiernos mienten, tiene que ser así. No hay que ser ingenuo. Pero la administración Bush batió todos los records de deshonestidad. Son unos artistas esos tipos, el manejo de la información que ejercen es increíble, son genios, igual de buenos o mejores que los nazis. Y lo hacen descaradamente. Espero que no puedan cambiar la tendencia de desconfianza de la gente. Ojalá, porque son unos tipos peligrosos, amorales, que no tendrían problema en crear otra guerra en septiembre del año que viene, antes de las elecciones, para despistar.

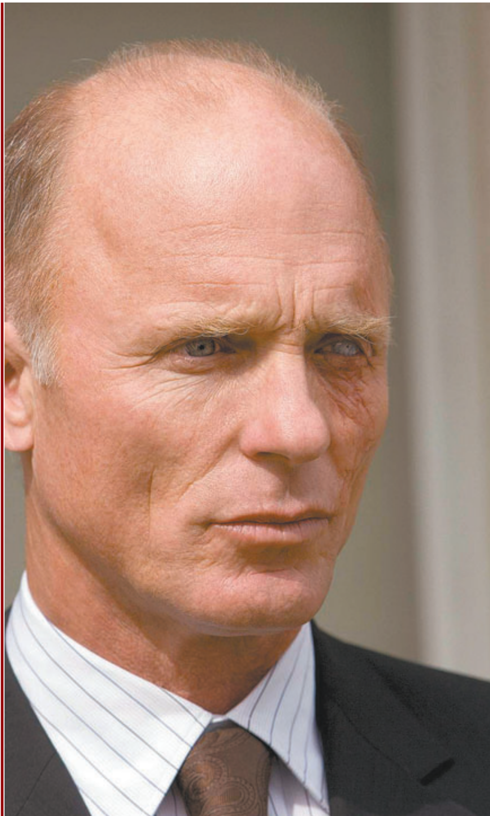
Te critican mucho por hablar de política.

–Claro. Yo no suelo mezclar el arte y la política, no me parece necesario, aunque sí creo que están relacionados. Sólo me parece que la obra habla por sí sola. Pero a veces hay paralelos y momentos en la historia donde hay que hablar y decir la verdad. No decir una cosa que sabés o creés que es la verdad, es complicidad. Y sí, te aplastan, se burlan. Siempre pasó, fue así con Vietnam, con la Guerra Fría. Dicen: "Usted es un actor, un artista, no gobierna, no está en el Congreso, no tiene por qué opinar. Nosotros mandamos, sabemos, estamos enterados". Pero la democracia se basa en que todos tenemos derecho a opinar, y si la cosa no funciona, tenemos derecho a decir que no nos gusta y echarlos. Eso no va a ocurrir. Pero, si quiero, puedo hacer una remera. Ⓡ

Viggo en castellano

Pronto se estrena *Alatriste*, la adaptación de la novela de Pérez-Reverte, en la que hablás en español antiguo. ¿Cómo te sentiste?

–Fui un mes antes para practicar, no sólo el idioma sino el tema de las espadas. Porque, claro, no es el mismo estilo de pelea que en *El señor de los anillos*. Eso me salió fácil. Con el idioma... aunque me sentí cómodo y pensé que lo hacía bien durante el ensayo, lo que más me costaba era el ritmo, la pronunciación. La música del español es completamente diferente a la del castellano argentino. Vi una muestra de tres o cuatro minutos, y oírme hablando así me pareció extrañísimo. Espero que funcione, no sé, es raro. Yo era el único que no era español, y hago el papel principal, que se conoce bien porque los libros de Arturo Pérez-Reverte son muy famosos en España. No quiero decepcionar a la gente, pero sobre todo a mí mismo. Yo creo que va a ser una gran película y va a tener éxito en España, pero me gustaría saber si va a funcionar en Estados Unidos. Es importante en España porque al Siglo de Oro lo aprendés en la escuela y por supuesto de él todavía se ocupan los académicos, pero la historia la contó el imperio siguiente, el inglés. Y Hollywood, en menor medida. Por ejemplo, en una película como *Elizabeth*, que es muy buena, el personaje del español es un chiste, un cliché gordísimo. La gente piensa que fue así, todo oscuro, de negro, la Inquisición y los lugares comunes. Pero la verdad es que, en ese período, por cada Shakespeare había cuatro genios literarios en España. Y genios de la pintura insuperables. Pero está casi borrado. Puede ser interesante para el público hispanoparlante en todo el mundo, y en Estados Unidos puede funcionar como *art film*; pero veremos, porque en Los Angeles el 60 por ciento de la gente es hispana. A lo mejor nos va bien. Ⓡ



Monsters

POR ALAN PAULS

En una de las primeras escenas de *Una historia violenta*, la hijita de Tom Stall, desvelada en plena noche por una pesadilla, despierta a los gritos a toda la familia y la obliga a comparecer a su lado para contar, para librarse de la película de terror invisible que acaba de sobresaltarla. "¡Me perseguían monstruos de sombra!", protesta. Su hermano, de una generosidad alarmante para alguien que viene de ser arrancado de la cama por una mocosa malcriada, le da la receta para ahuyentar a sus perseguidores: "Prendé la luz". Pensada retrospectivamente, después de asistir a la trayectoria de luces y sombras que lleva a los Stall del estereotipo de la felicidad pue-

El comic en que se inspira la película





"Hablamos mucho de *A la hora señalada*, la película con Gary Cooper, que es muy diferente, pero se estrenó en un período muy parecido al actual en Estados Unidos, conservador, con una superficie cromada y por debajo grandes tensiones. Era una película con problemas y preguntas, y también parecía muy normal, de género, con un actor conocido. Fue una película muy subversiva y creo que ésta también lo es."

Inc.

blerina al infierno de una violencia virósica, la escena define rápidamente cuál es el verdadero género –más allá, más acá, por debajo del que cita más explícitamente: el western, o más bien la descendencia *noir* del western tal como la codificó Jacques Tourneur en *Out of the Past*– del nuevo film de David Cronenberg: *Una historia violenta* es una película de monstruos. Como todas las ficciones de Cronenberg, por otro lado.

Sólo que aquí, a tono con la tramposa fachada anodina que asumen los films por encargo cuando caen en manos de este canadiense depravado, el monstruo –Tom Stall, que en menos de lo que canta un gallo pasa de cantinero-ejemplar-que-ofrece-café-en-voz-baja a feroz pistolero múltiple– ya no es gráfico: no es el híbrido de insecto y hombre de *La mosca*, ni el vientre-vagina-ranura-de-videocasetera de James Woods en *Videodrome*, ni la aleación de máquina de escribir y cucaracha de *Almuerzo desnudo*, ni siquiera el travesti empolvado de *M. Butterfly*. Aquí, el monstruo es una invención puramente conceptual: encarnada en Tom Stall, es la idea de una singularidad excepcional –una criatura única– que *se muestra* de golpe y obliga a pensarlo *todo* de nuevo. (El monstruo, según Cronenberg –modelo de todos los monstruos posibles–, es el que cambia tan rápida y brutalmente que nadie a su alrededor, ni siquiera los más íntimos, los que pondrían las manos en el fuego por él, es capaz de reconocerlo. En ese sentido, el primer mutante de *Una historia violenta* es su actor principal, Viggo Mortensen, tan vertiginosamente transformado en estrella –*monstruo sagrado*– por *El señor de los anillos* como Tom Stall por su desempeño balístico en la cafetería.)

Aunque benigna (porque impide que dos villanos siniestros pasen a degüello a los inocentes empleados de la cafetería), la monstruosa primera intervención de Stall introduce un enigma aún más siniestro que el propósito de los *killers*: ¿de dónde saca un tipo tan común ese coraje, esa rapidez, esa puntería, todo ese asombroso *savoir faire* criminal? He ahí lo más monstruoso del monstruo: la historia que hace aparecer (tan instantáneamente que hasta parece inventarla) con sólo mostrarse. De ahí la decepción que produce la traducción del título original de la película, demasiado sutil, una vez más, para nuestros distribuidores: *A History of Violence* debería ser *Una historia de violencia*; es decir, al mismo tiempo, un "relato" de violencia, una "historia de violencia" –en el sentido que asume la expresión cuando se habla de los secretos antecedentes de brutalidad de, por ejemplo, un marido que se revela como golpeador– y también una historia *de la* violencia; una entre otras, sí, la que sólo un cineasta extremo como Cronenberg puede poner en escena sin temblar; una que elige presentar la violencia no como resultado de la historia, genealógicamente, sino como la partera de la historia, la que *hace nacer* la historia al manifestarse; no una violencia-efecto (condenada ya por la lógica banal con la que se la formula) sino una violencia-causa: activa, fundante, incluso deseada, deseable y hasta *deseógena*, como lo demuestra la escena de Tom y Eddie en la escalera. Es un gran momento del film, tan cronenbergiano como el leitmotiv de los zapatos y los pies desnudos y la idea de que todo héroe es al mismo tiempo una potencia y una herida, ambas radicales: apareándose salvajemente con el de la bestia, el cuerpo de la bella se vuelve monstruoso y la historia de violencia se reescribe en el único idioma que puede hacerle sombra a la hora de operar metamorfosis: el idioma del deseo. El mismo que Stall, acorralado por el pasado que vuelve, evoca al decirle a su mujer: "Cuando te conocí, me convertí en otra persona". Ⓡ

El primer héroe post Bush

POR HERNAN FERREIROS

John Wagner es un guionista veterano del comic británico. Desde finales de la década del '70 trabaja para la revista *2000 AD*, donde publica regularmente *Judge Dredd*, la saga de un policía, juez y verdugo de un futuro apocalíptico (que en cine fue interpretado por el no menos apocalíptico Sylvester Stallone). A pesar de sus tres décadas trabajando dentro de la historieta *mainstream*, Wagner afirma que nunca se siente plenamente a gusto escribiendo sobre superhéroes. Le interesa más explorar qué sucede cuando una persona normal, sin habilidades especiales, queda involucrada en una situación extraordinaria.

En 1995, la compañía independiente Paradox Press, que tenía un credo estético gemelo (historias reales sobre gente real), le encargó un trabajo. Sin embargo, el relato y los personajes que fueron concebidos por el guionista tenían poco de ordinario (aunque Wagner, en el prólogo de la más reciente edición, destaca que los hechos más inverosímiles están basados en sucesos tomados de los noticieros).

Dos malos absolutos llegan a un pacífico pueblo chico; allí, durante un asalto a un típico diner, son detenidos con sorprendente eficacia por el dueño del lugar, Tom, padre de familia de modales suaves y vecino respetado que, tras su intervención, se convierte en un reticente héroe instantáneo para los medios locales; al poco tiempo, tres extraños de Nueva York (en la película son de Filadelfia y no son italianos), claramente mafiosos, se presentan en su local para verlo, acaso como consecuencia de su aparición en tevé: afirman que saben que su nombre es Joey y que, veinte años atrás, contrajo una deuda irrevocable con ellos; Tom, por su parte, jura que nunca antes los había visto y que se trata de la persona equivocada.

Este es el planteo del comic, el de la película de David Cronenberg y también el último punto que tienen verdaderamente en común. El relato de Wagner se dedica a reconstruir la historia de Tom y se explaya sobre los métodos de la mafia. Lo curioso es que el final de la historieta resulta completamente cronenberiano (tiene que ver con la mutación de un cuerpo) y, sin embargo, el director lo eliminó totalmente para crear otro muy distinto y más apropiado porque termina de señalar quién es el verdadero monstruo de la película. Al mismo tiempo, es el momento en que se rompe con el tono no irónico que se venía registrando para incursionar en territorio de David Lynch (en particular por la actuación de William Hurt).

Frente al énfasis en el pasado del comic, Cronenberg sólo habla del presente (el del relato y acaso el nuestro) y se centra en el conflicto que provoca la irrupción de la violencia en la vida de una familia. El título original (*A History of Violence*) puede ser traducido como "una historia violenta" o también como "una historia de la violencia". El comic opta por el primer sentido. La película, en cambio, por el segundo. Cronenberg no cuenta un caso de violencia, sino cómo opera la violencia. Fiel a su filmografía, elige una aproximación biológica antes que biográfica. En el film, la violencia se parece a un virus: una vez que llega, se extiende de persona a persona hasta contaminar toda la comunidad: aparece en la escuela, en el sexo, contamina de padres a hijos y prevalece.

Como *Los imperdonables*, la gran película de Clint Eastwood, *Una historia...* en sus dos formatos habla de la identidad, de la imposibilidad de dejar atrás las consecuencias de las propias acciones, de la circularidad de la violencia. Pero el comic fue publicado por primera vez en 1997, cuando la coyuntura era otra. Hoy no es difícil ver un comentario sobre la política norteamericana en estos temas. Tal vez haya sido por el modo en que la historieta quedó resignificada por el contexto actual que Cronenberg se interesó en el proyecto (es una película que realizó por encargo y una de las pocas en las que no escribió el guión). De hecho, el director declaró a diversos medios que no supo de la existencia de un comic hasta bastante después de haber aceptado el trabajo y que, si no hubiera existido el "espléndido" guión de Josh Olsen (cuya película anterior había sido una clase z sobre insectos carnívoros), probablemente no se habría interesado por este relato.

La historia de Wagner tiene un trazado convencional y de género: hay buenos (Tom y su familia) y nosotros nos ponemos inmediatamente de su lado, y malos (los mafiosos) que deben ser destruidos. Cronenberg rompe con el planteo binario y nos mete en un juego perverso. Acaso el protagonista de esta película sea el primer héroe post Bush: uno que, por los mecanismos del relato, nos obliga a ponernos de su lado aunque resulte mucho más monstruoso que sus enemigos. Ⓡ

A History of Violence.
De John Wagner y Vince Locke.
Reeditado por Vertigo DC Comics.

Ultima foto de Damiana, tomada por Lehmann-Nitsche.







Calota de Damiana expuesta en el museo de Berlín.

Casos > La beba Aché apropiada durante un siglo

Damiana vuelve

En 1896, un grupo de colonos del Chaco paraguayo salió en busca de los indios que habían faenado uno de sus caballos. La matanza que siguió al encuentro fue el comienzo de una historia de **apropiación** que duraría más de un siglo: el de una **beba de la tribu Aché**, convertida en cobayo de la antropología europea, mucama en una quinta de Buenos Aires, interna del hospital Melchor Romero debido a su desfachatez sexual y, finalmente, tras morir de tisis, sus restos se convirtieron en objeto de disertaciones académicas en Europa. Ahora, tras el esfuerzo de la antropóloga e investigadora del Conicet Patricia Arenas, los **restos de Damiana** serán **restituidos a su tribu** y por fin enterrados.

POR PATRICIA ARENAS Y JORGE PINEDO

"El viernes 25 de septiembre de 1896, uno de los colonos de Sandoa (Paraguay oriental), encontró en los bordes de la selva los restos de uno de sus caballos y no lo dudó: había sido recientemente muerto y faenado por los (indios) Guayaquíes. Ya les habíamos dicho, en razón de un caso semejante, cuán despiadada sería nuestra reacción; la venganza de marchar sobre su territorio se decidió para el día siguiente a causa de lo avanzado de la hora. El 26, acompañado por sus tres hijos, el colono comenzó a batir inútilmente la foresta: las huellas caprichosas de los Guayaquíes se perdían en todas direcciones. Al amanecer del domingo 27 una leve columna de humo en la lejanía revelaba el probable emplazamiento del campamento indio. Bajo una lluvia persistente que amortiguaba el ruido de sus pasos, los expedicionarios se fueron acercando a ese punto destacado en la espesura. Fue así que pudieron llegar sin ser descubiertos hasta una veintena de pasos de donde se hallaban los indios, que en número de diecisiete o dieciocho se hallaban reunidos en torno de un fuego, apenas cubiertos por unas hojas de palmera pindó. Estaban tranquilamente ocupados comiendo y haciendo fiambre con los restos del caballo. Se les veía alegres, conversando animada, ruidosamente hasta que de pronto un silencio comenzó a caer sobre todo el grupo; los indios se percataron de que tal vez no estaban solos de modo que las conversaciones se interrumpieron por completo. Dos descargas de fusil tiradas al bulto los tomó por sorpresa y como un rayo se esparcieron mientras caía la primera víctima entre ellos. Sin atinar a tomar sus arcos ni a oponer la mínima defensa, los Guayaquíes se dispersaron en desorden abandonando sus armas y utensilios. Otro indio cayó ante una segunda descarga y una mujer quedó herida: ella rodaba sobre sí misma intentando sostener sus ensangrentadas vísceras dentro de su cuerpo; luego quería acabar con ella a golpe de machete, a golpe de cuchillo. Esta víctima era una mujer vieja y su cadáver abandonado sin sepultura en medio de la selva a la que retornamos tres meses después, convertido en esqueleto fue estudiado y medido por el doctor Ten Kate. Respecto a las otras dos víctimas, sin duda los indios se preocuparon en buscar sus cuerpos, dado que todos nuestros esfuerzos por encontrar tales restos resultaron infructuosos."

"La pequeña Damiana, abandonada en el transcurso de esa escena de carnicería fue de inmediato apañada y conducida a Sandoa donde hoy es educada por los matadores de los suyos".

A fin de no dejar escapar la ocasión de obtener observaciones sobre la tribu "conocida hasta aquella época sólo por el nombre", el antropólogo holandés Herman ten Kate plasmó las medidas pertinentes y perpetuó la imagen de la niña de aproximadamente dos años en una placa fotográfica. Ahí mismo, en ese momento; lo que se denomina un auténtico trabajo de campo. También alguien anotó tres palabras pronunciadas por la niñita: "*caïbú*, *aputiné*, *apallú*"; voces para llamar a los padres.

DEL DESIERTO VACIO A LA SELVA VIRGEN

Fue el socio científico de Ten Kate, Charles de la Hitte, quien formula el relato que encabeza estas líneas, testigo en Sandoa, en el paraje Potrero Itería, a menos de tres leguas de Villa Encarnación, en los bordes del Chaco paraguayo, donde se derraman las estribaciones de la selva amazónica.

La antropología académica de hace un siglo procuraba encontrar los datos positivos que legitimaran la superioridad del occidental, blanco y cristiano. La avanzada científica formaba parte del contingente standard que completaban observadores políticos y un ejército de línea, para que el joven Estado Nación expandiera sus fronteras. Se consolidaba de tal modo una clase terrateniente aliada a un partido militar en la faena de desplazar a los pueblos originarios con la idea del vacío desierto al sur y la virginal selva al nordeste como legitimación, y la cruz como estandarte. Esa primera línea requería de dispositivos de control territorial, las colonias y misiones, presentadas ante el confesionario y la prensa citadina como cabezas de playa frente a una impenetrable naturaleza salvaje que invisibilizara territorios habitados por memorias y experiencias. Así como la conquista hacia el sur pampeano fue basada en el exterminio, en el norte se apuntó al sometimiento como mano de obra cautiva en estancias, obrajes e ingenios.

Del mismo modo que *desierto* y *selva* resultan entonces palabras que zonifican una práctica que niega el conjunto de los pueblos originarios, cada uno de ellos resultó presa de una destitución que comenzaba con sus cuerpos y llegaba hasta el lenguaje. Cuando el antropólogo alemán Robert Lehmann-Nitsche, apenas una década después de la masacre, se pone en contacto con la indiecita Damiana, aún conservaba la convicción de que esos que llamaban Guayaquíes pertenecían al grupo Tupí Oriental, tal cual habían sido descriptos en 1745 por un sacerdote. Ya se hallaba en plena vigencia la operación sobre el nombre.

Pues los Guayaquíes tienen tanta (in)existencia como los Onas, los Tehuelches y todos los otros; denominaciones occidentales atribuidas por los conquistadores en reemplazo de las propias maneras de nombrarse. En la situación que nos ocupa se trata de los Aché, diez veces milenarios trashumantes de familia no Tupí que hasta aproximadamente 1970 continuaron peregrinando tras el ciclo de la palmera pindó, de la que extraían fibra y harina, bases de su alimentación. La renovada denominación, Guayaquí, tampoco resulta inocente en cuanto significa "ratones de campo". Acaso el atractivo que representó la etnia Aché para los conquistadores se ha sustentado en la pigmentación blanca de su piel y la

a los suyos



presencia de barba en los varones, lo que los habría colocado en un mítico “eslabón perdido”. Todavía hoy, el mismo espíritu que adjudica ascendencia vikinga o extraterrestre a los logros de los pueblos originarios (el cero, las figuras de Nazca, la astronomía, etc.), divaga sobre el origen de los Aché. Lo cierto es que constituye un grupo difícil de encuadrar en las genealogías convencionales.
La dictadura de Stroessner los arrancó de su selva materna, liquidando a la mitad de la población y confinando al resto a condiciones de proletarización forzada. En la actualidad el pueblo Aché consta de unas 300 familias que apenas superan las 1300 personas. Esta población se reparte entre siete asentamientos diseminados en cuatro departamentos de la región oriental paraguaya. *Aché* significa “los que hablan, las personas”.

FRAÜLEN DAMIANA ES MUJER

Apoteosis del eufemismo, la conquista se imposta en “expedición” y el genocidio en “campaña” donde lo militar aplasta el hecho cultural del mismo modo como a esa indiecita bebé se le usurpa para siempre el nombre que se le había adjudicado al nacer. Encuadrarla en el seno del santoral católico constituye la operación inaugural de sus apropiadores, que la bautizan en conmemoración al día de su incorporación, el día de la matanza, San Damián, en un doble movimiento de expropiación y asimilación. La segunda movida institucional es de arraigo: el antropólogo Ten Kate la fotografía y releva a fin de situarla dentro de un código de proximidades y lejanías respecto a ¡las niñas germánicas! de la misma época.
A lo largo de los años la ceremonia de fotografías y mediciones se reitera: talla, proporción de la cabeza, largo de las extremidades,tronco, punta del tercer dedo, articulación de la rodilla, pies, manos, caderas. Sin ir más lejos, en 1907 aduce Lehmann-Nitsche: “El desarrollo de la región frontal, sitio de la inteligencia, se ha producido pues de una manera muy halagüeña en la indiecita. Comparando ahora el índice cefálico de Damiana (81,3) con los índices cefálicos de dos mozos Guayaquíes estudiados por Ten Kate y que son 82,4 y 81,1, respectivamente, resulta la gran homogeneidad del tipo Guayaquí en cuanto a este índice que es considerado de tanta importancia”. Apólogo tautológico, encuentra lo que busca: lo igual, lo indiferenciado, lo homogéneo sobre lo diverso y la raza aria en el horizonte diferencial.
Dos años después de la masacre, en 1898, Damiana es trasladada desde Villa Encarnación a la localidad bonaerense de San Vicente donde es preparada como mucama para la casa familiar del doctor Alejandro Korn, fundador y a la sazón director del hospicio Melchor Romero. De los antropólogos escandinavos que la encontraron, pasando de su reconstitución como objeto etnográfico de la mano de Lehmann-Nitsche, hasta su inclusión final en la familia Korn, la indiecita queda a merced de una comunidad alemana, al punto que en la adolescencia habla esa lengua con absoluta soltura. Cualidad que la destaca y es asimilada a una potente inteligencia “natural”, ya que se suma a esporádicos actos de rebeldía y pronta respuesta a los arbitrios de sus captores.
A tal punto resultaba habitual tal situación a comienzos del siglo pasado que Lehmann-Nitsche anota respecto a la niña que “no hay nada en especial que mencionar hasta que la entrada a la pubertad cambió la situación. La libido sexual se manifestó de una manera tan alarmante que toda educación y todo amonestamiento por parte de la familia resultó ineficaz”.
El relato etnográfico procura distanciarse, sin lograrlo, de la moral victoriana amenazada por la irrupción de una mujer que quiere ejercer su condición. Damiana se escabullía con las primeras sombras nocturnas para volver a aparecer hasta tres días más tarde; hacía ingresar al enamorado a sus aposentos y lucía su cuerpo en ebullición. Incluso, cuando los Korn le colocaron un mastín en la puerta, simplemente lo envenenó. Horror en la familia tradicional, confesión de parte, relevo de prueba: “Consideraba los actos sexuales como la cosa más natural del mundo y se entregaba a satisfacer sus deseos con la espontaneidad instintiva de un ser ingenuo”.

DE LA COCINA A LA VITRINA

Al no lograr encuadrarla dentro de las conductas morales admitidas, Damiana resultó velozmente patologizada: don Alejandro la internó en el hospital Melchor Romero a resguardo del cuerpo de enfermería. Luego, al parecer desbordado, la delincuenció, trasladándola “a una casa de corrección de Buenos Aires”. Dos meses y medio después la joven Aché muere “de una tisis galopante”, de la que, cosa notable, ni Lehmann-Nitsche ni el mismísimo Alejandro Korn se habían percatado. Dato curioso, en especial porque en la descripción que acompañaba a la indiecita desde la selva paraguaya al conurbano bonaerense como una etiqueta colgada de la maleta, Ten Kate había escrito en 1897: “Esta niña porta un aire enfermo y triste. El aspecto general, las manchas simétricas sobre los incisivos superiores, junto al vientre prominente indicarían una diatosis escrufulosa”.
Había sido descripta como reservada, esquiva y desconfiada, al mismo tiempo que desmesurada, alegre, encendida. Ninguna contradicción: sólo que no había parámetros culturales a fin de descifrar sus vivencias y padecimientos. ¿Cuánto conocía Damiana de su origen? Tanto como que no lo ignoraba.
Arrancada de su tierra, familia y tribu, Damiana es trasladada a una cultura que no le guarda afecto ni respeto; destinada a la servidumbre, desnudada, humillada, cercenada su libido, medida, castigada, corregida, clasificada, fotografiada, muerta. Todo ello en el marco de un plan “civilizatorio”, de la mano de las tan bienintencionadas como positivistas y cristianas familias argentinas. No conformes con semejante destino, la cabeza de la indiecita es cercenada (en forma desprolija señala Lehmann-Nitsche: “En mi ausencia el corte del serrucho llegó demasiado bajo”) y enviada a la capital alemana. Allí la recibe el célebre antropólogo físico Hans Virchowl quien la somete a estudios de musculatura facial, antropometría, disección cerebral, etc. Y la presenta ante el plenario de la Sociedad Antropológica de Berlín, dentro de la cual es objeto de sucesivas publicaciones. En ese foro privilegiado para la curiosidad de sabios iniciáticos capaces de descifrar el lenguaje de los cráneos, le fue extraído su cerebro y analizado, buscando indicios de una subespecie humana. Así fotografiada, esa cabeza sin cuerpo, esa calota faltante, muestra el trofeo de una búsqueda científica sin destino para el estudio de los pueblos indígenas de la América del Sur. La pesquisa supersticiosa de una explicación de la diversidad cultural a través de los análisis antropométricos colocó debajo de la lupa y el calibre los cuerpos de los pueblos originarios, sobre todo de aquellos vistos como “raros”, “exóticos” y “aislados”. El epígrafe de la brutal foto del cráneo de Damiana pierde su nombre y lo consigna como “cráneo de una india guayaquí de frente y de perfil”.

***

En estos precisos momentos el cráneo –todo lo que resta de esa indiecita que dieron en llamar Damiana– es identificado entre los que abundan en los museos europeos. En los primeros meses del año próximo su comunidad, los Aché, *las personas, los de la palabra*, le brindarán sus honores funerarios con el ritual que les plazca.

agenda

domingo 20



Circo Negro
Estrella del Centenario reabre sus míticas puertas después de 60 años para presentar *Mamushka*, el único espectáculo de la compañía Circo Negro, fundada por una troupe de acróbatas que llegaron al país desde Ucrania, Bulgaria y la ex Yugoslavia para los festejos del Centenario de la Revolución de Mayo. *Estrella...* abrió por primera vez en septiembre de 1910 y en el 2005 reinaugura para continuar con la difusión de su arte, con alumnos de la escuela de Marianita Sánchez, heredera de la troupe.
A las 20, en Parque Centenario, Ferrari 252. Entrada: $ 5.

lunes 21



Orquesta de jóvenes
Actúa hoy la UBS Verbier Festival Orchestra, en el último tramo de su gira internacional. Integrada por más de 100 músicos de entre 17 y 29 años, fue fundada en el 2000, es residente en el Festival Anual de Verbier y realiza giras internacionales cada otoño. Ha tenido la dirección de conductores como Zubin Mehta, Jiri Belolahvek, Kent Nagano, Wolfgang Sawallisch, Mstislav Rostropovich; aquí la dirigirá el maestro checo Jiri Belohlavek y actuará el solista Lang Lang, célebre pianista de origen chino.
A las 20.30, en el Teatro Colón. Entradas: desde $ 3 hasta $ 80.

martes 22



Muestras x 2
Continúan las recién inauguradas muestras de los artistas Gravines y La Padula. Para el artista Fabián Burgos, la obra de Gravines “no es abstracción ni figuración absoluta: hay un intercambio de valores que desnaturaliza el sentido de las formas”. Por su lado, Pablo La Padula, presenta en *Coming Soon* pequeñas unidades “atómicas” que van conformando una estructura molecular con múltiples direcciones de crecimiento. Un museo experimental basado en la imprecisión del discurso y del método.
De 11 a 20, en Zavaleta Lab, Arroyo 872. **Gratis**

cine

Bolivia En el *Ciclo Kaipi Bolivia III: reconocernos en el Patrimonio cultural*, se proyectan los largometrajes *Escrito en el agua* y *El corazón de Jesús*.
A las 13 y 14.30, en el Museo José Hernández, Libertador 2373. **Gratis**

Felices En el ciclo *Archivo abierto*, cierre de la temporada de cine del San Martín, se exhibe *Felices juntos*, de Wong Kar-wai.
A las 14.30, 17, 19.30 y 22, en la Lugones, Corrientes 1530. Entrada: $ 5.

música



Flauta Se presenta el maestro de música clásica de la India G.S. Sachdev, discípulo de Ravi Shankar, acompañado por Rasikananda Das (en tabla).
A las 21, en Surdespierto, Thames 1344. Entrada: $ 30.

Trío Flopa, Florencia Ruiz y Martina Vior ofrecerán tres sets de guitarra criolla, eléctrica y acústica, respectivamente.
A las 19, en la Fundación Esteban Lisa, Rocamora 4555. Entrada: $ 7.

Botánico En el *Programa Cultural Petrobras*, se presenta la Orquesta Sinfonía Baires, dirigida por Andrés Tolcachir.
A las 18, en el Jardín Botánico, Las Heras y Arabe Siria. **Gratis**

Jue’ Ultima presentación del año de la orquesta Jue’ Mandinga! antes de entrar a grabar su primer disco.
A las 21, en Auditorio Domus Artis, Triunvirato 4311. Entrada: $ 15.

teatro

Murga Cuentapiales presenta al grupo de teatro Catalinas Sur en la murga teatral *La Catalina del Riachuelo 2005*.
A las 18, en Av. Altolaguirre entre Donovan y Curapaligüe, Tapiales. Informes: 4622-1938.

Método Cuatro candidatos al puesto de ejecutivo de una multinacional se enfrentan en la entrevista final. Ese es el argumento de *El método Gronholm*, dirigida por Daniel Veronese.
A las 20.30, Teatro La Plaza, Corrientes 1660. Entrada: desde $ 20.

Muerte Continúan las funciones de *Hay una en la que sonreíamos todos*, dirigida por Jazmín Moldovan. Una familia y una muerte arbitraria.
A las 20, en Korinthio Teatro, Junín 380. Entradas: $ 10 y $ 6.

arte

Fotos Continúa la muestra de fotos de Horacio Coppola, *Buenos Aires años ‘30*.
De 15 a 19.30, en la Galería Mara-La Ruche, Arenales 1321. **Gratis**

Rivarola Inaugura la muestra de Enrique Rivarola, *Construcción*. Sus imágenes reivindican el gesto de librar el ojo a la intuición, sin anteponer algún rigor conceptual previo a la mirada.
A las 19, en 180º Arte Contemporáneo, San Martín 975. **Gratis**

Einstein Continúa la exposición *Einstein, a hombros de gigantes*, en el centenario de la Teoría de la Relatividad. Consiste en una muestra para acercar al público la figura y la obra del genial científico.
De 10 a 21, en el Hall del San Martín, Corrientes 1530. **Gratis**

cine

Odio Se exhibe *El odio*, de Mathieu Kassovitz, en el ciclo *Archivo abierto*.
A las 14.30, 17, 19.30 y 22, en la Lugones, Sarmiento 1551. Entrada: $ 5.

música



Brothers Yohimbe Brothers (banda que integra el ex guitarrista de Living Colour, Vernon Reid) presenta su CD *The Tao of Yo*. Después de un exitoso primer disco grabado en el 2002 y giras por Europa y EE.UU., actúan por primera vez en la Argentina.
A las 21.30, en La Trastienda Club, Balcarce 460. Entradas: desde $ 50.

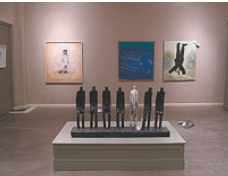
literarias

Periodismo Se presenta el libro *Información: ¿se puede saber lo que pasa?*, edición de Adriana Amado Suárez, con prólogo de Osvaldo Tcherkaski. Debatirán sobre el actual periodismo María Seoane, Telma Luzzani, Andrew Graham-Yool y Gabriel Levinas, entre otros.
A las 19, en la Biblioteca Nacional, Agüero 2502, piso 1º. **Gratis**

teatro

Días *Una fiebre de tres días*, obra de Daniel Mursa dirigida por Lola Arias, es la historia de cuatro hermanos con un secreto: uno de ellos fue asesinado por alguien de la familia.
A las 20, en el Goethe Institut, Corrientes 319. **Gratis**

arte



OSDE Casi 7 mil artistas respondieron a la convocatoria en las áreas de pintura, escultura y dibujo de Fundación OSDE. Las obras quedarán expuestas durante todo el mes de noviembre.
En la ex mueblería Maple, Suipacha 658. **Gratis**

Varios Continúa la muestra *S/T II sobre homosexualidad masculina*, integrada por Malcom Pozzi, Carlos Oñatibia y Sergio Avello.
De 15 a 20, en Elsi del Río, Arévalo 1748. **Gratis**

cine

Brasil En el ciclo *Cine en la Embajada* se exhibe *Olga*, sobre una militante comunista que huye de Moscú.
A las 19, en la Embajada de Brasil, Cerrito 1350. **Gratis**

Boyle Se exhibe *Tumbas al ras de la tierra* de Danny Boyle, con Ewan McGregor.
A las 17 y 20, en el BAC, Suipacha 1333. **Gratis**

música

Festejo La Fundación BankBoston y la Escuela de Blues del Collegium Musicum invitan a los amantes del blues y el negro spirituals a festejar el día de la música.
A las 19, en Riobamba 1276. **Gratis**

Tango El cantante de tango Walter Romero presenta su nuevo CD *Charlemos*, en un espectáculo que entrelaza el tango con la literatura.
A las 19, en C.C. de la Cooperación, Corrientes 1543. **Gratis**

etcétera

Radio Diálogo sobre la radio con Mario Pergolini, Héctor Larrea, Jorge Halperin y Carlos Ulanovsky, en el ciclo *La cultura argentina hoy.*
A las 19, en el Museo Nacional de Bellas Artes, Libertador 1473. **Gratis**

Tea La escuela de periodismo TEA invita a la entrega de premios Estímulos al periodismo joven en los rubros Diarios y Revistas.
A las 20.45, en el Paseo La Plaza, Corrientes 1660. **Gratis**

Ciencia Se realiza la charla *Biotecnología: de la naturaleza a su casa*, a cargo de Alberto Díaz (licenciado en Química).
A las 19, en la Sociedad Científica Argentina, Santa Fe 1145. **Gratis**

Para aparecer en estas páginas se debe enviar la información a la redacción de Página/12, Belgrano 673, o por Fax al 6772-4450 o por e-mail a
radar@pagina12.com.ar
Para que ésta pueda ser publicada debe figurar en forma clara una descripción de la actividad, dirección, días, horarios y precio, a lo que se puede agregar material fotográfico. El cierre es el día miércoles, por lo que para una mejor clasificación del material se recomienda que éste llegue los días lunes y martes.

miércoles **23**



Euforia Nipona
Empieza *Try Japan*, un proyecto de concepción global que traslada a distintas ciudades del mundo las formas de celebración de otras regiones del planeta combinando entretenimiento y cultura aplicada. Será uno de los primeros eventos realizados en el relanzamiento de la Ciudad Cultural Konex. Habrá desfiles, danzas clásicas, percusión japonesa, subasta de objetos, gastronomía, exhibiciones de sumo, espectáculos de taikos, tambores japoneses, cultura samurai y mucho más.
Desde las 19, en Ciudad Cultural Konex, Sarmiento 3131. Entrada: $ 10 por día.

jueves **24**



Danza sevillana
Primera visita a la Argentina del "Farruquito" –Juan Manuel Fernández Montoya–, el bailaor sevillano hijo del cantaor Juan Fernández Flores ("El Moreno"), y de la bailaora Rosario Montoya Manzano ("La Farruca"). Debutó a los 5 años en Broadway con el espectáculo *Flamenco puro* y a los 15, ya heredero asumido, creó su primer espectáculo, *Raíces flamencas*, que estrenó con éxito en el Royal Festival Hall de Londres. En el espectáculo *Farruquito y familia* participan todos los integrantes del clan.
A las 21, en el Teatro Coliseo, M.T. de Alvear 1125. Entrada: desde $ 45.

viernes **25**



Nueva edición: Estudio Abierto
Empieza *Estudio Abierto*, una actividad multidisciplinaria que se desarrollará de forma gratuita hasta el 4 de diciembre. En esta edición, se propone que los artistas ocupen con intervenciones el más nuevo de los barrios porteños: Costanera Sur. Habrá muestras de video arte, arquitectura, cine, teatro, música, charlas y mucho más, incluso visitas de artistas internacionales de Canadá, Alemania, Uruguay y Estados Unidos.
De 14 a 24, en el Apostadero Naval, Av. Antártida Argentina 1201. **Gratis**

sábado **26**



Llega Pearl Jam
La legendaria banda liderada por Eddie Vedder, llega por primera vez a la Argentina. Formada a fines de los '80, fue junto a Nirvana y Soundgarden uno de las referentes principales del sonido grunge, surgido en Seattle en los '90. Su máximo éxito fue el disco debut, *Ten* (¿quién no recuerda ese oscuro hit, "Jeremy"), y su último disco fue *Riot Act*, lanzado en el 2002. Como grupo soporte, especialmente invitado por la banda, tocarán los míticos Mudhoney.
A las 21, en Estadio Ferrocarril Oeste, Av. Avellaneda 1240. Entradas: desde $ 20.

arte



Longo Continúa *Longo caminho de um rapaz apaixonado*, muestra del artista brasileño José Leonilson que abarca su trabajo desde comienzos de los años '80 hasta 1993, año de su muerte.
De 10 a 20, en Fundación Centro de Estudos Brasileiros, Esmeralda 969. **Gratis**

Varieté Belleza y Felicidad y Ediciones Larivière presentan la inauguración de la muestra de Diego de Aduriz y Carlos Huffmann.
A las 19, en La Bibliothèque, Uruguay 1223 PB 7. **Gratis**

cine

Marie Se proyecta *Historie de Marie et Julien* (Francia, 2003), de Jacques Rivette.
A las 20, en la Universidad del Cine, Pje. J.M. Giuffra 330. **Gratis**

Italiana En el ciclo *Las grandes divas del cine italiano* se dará *La ragazza di Trieste*, protagonizada por Ornella Mutti.
A las 19, en el Recoleta, Junín 1930. **Gratis**

Dictadura Se realiza el ciclo de cine y debate *El juicio que cambió al país*, con 6 películas que muestran testimonios de víctimas de dictadura, agrupados por temática.
A las 19.30, C.C. Scalabrini Ortiz, 33 Orientales 736, Boedo. **Gratis**

música

Crook Willy Crook se anima a ser DJ con un set de funk, soul y rhythm & blues.
A las 22, en Polite Restaurante Bar, Honduras 5560. Reservas: 4770-9494.

etcétera

Budismo Se lleva a cabo la conferencia *El budismo y la naturaleza de la realidad* con Su Eminencia, Choegon Rinpoche, uno de los maestros más importantes del linaje Drukpa Kagyu de budismo tibetano.
A las 19, en Juncal 3575 piso 1º. Entrada: $ 10.

Colonial Comienza el *Simposio internacional sobre cultura colonial americana*. Artes, ciencia y letras en la América colonial, hasta el viernes.
De 9.30 a 20.30, en la Biblioteca Nacional, Agüero 2502. **Gratis**

arte



Dibujo Sigue la muestra del artista plástico uruguayo Ricardo Lanzarini. Sus dibujos a tinta están compuestos por multitudes de diminutas figuras, pequeños personajes en un constante peregrinar.
De 12 a 20, en el C.C. Recoleta, Junín 1930. **Gratis**

cine

Comedia En el ciclo *Cómicos, tiernos y malos* (la comedia italiana de Totó a Roberto Benigni) se exhibe *Los nuevos monstruos*, de Ettore Scola, Dino Risi y Mario Monicelli.
A las 19, en el Rojas, Corrientes 2038. **Gratis**

música

Pop Lisandro Aristimuño continúa mostrando su segundo disco, *Ese asunto de la ventana*.
A las 21, en Radio Nacional, Maipú 555. **Gratis**

Ciclo En el ciclo Phonorama estarán Compañero Asma y como no-dj invitado Pablo Udenio (director de la revista *Haciendo cine*).
A las 22, Mitchell, Balcarce 714. **Gratis**

literarias

Mujer Se presenta el libro *Cristián Demaría. Por los derechos de la mujer*, de Ana María Cabrera.
A las 19, en el Instituto Hannah Arendt, Rivadavia 1479, 1º D. **Gratis**

Poesía Diana Bellessi presentará una antología de poesía y luego leerán poemas Gabriela Franco, Juan Pablo Fernández, Cecilia Ochoa, Cristian Vaccarini, Leonor Silvestri y Natalia Fortuny, entre otros.
A las 20.30, Casa Brandon, Luis María Drago 236. **Gratis**

etcétera

Lengua Comienza el *V Congreso Nacional de didáctica de la lengua y la literatura: homenaje a Maite Alvarado*, con invitados especiales, paneles, foros y lecturas.
Información:
lenguayliteratura2005@yahoo.com.ar

arte

Malba Inaugura la primera gran exposición en la Argentina de Hélio Oiticica, uno de los plásticos brasileños más importantes del arte geométrico –y su despliegue en el contexto social–, además de figura central de la vanguardia brasileña de los años '60.
De 12 a 20, en el Malba, Av. Figueroa Alcorta 3415. Entrada: $ 7.

música



Musotto El percusionista y productor argentino Ramiro Musotto, nacido en La Plata y radicado en Brasil, visita con su banda y presenta *Sudaka*.
A las 21.30, en La Trastienda Club, Balcarce 460. Entrada: $ 20.

Dualphonic Arriesgado proyecto: un trío que en vivo se expande con treinta músicos, animación 3D y demás asuntos multimedia, al tiempo que recrea temas de *Sin City*, *Matrix* o *X-Files* con citas a Massive Attack, Björk, música de animé, trip hop y bastante más. Sólo dos funciones.
A las 21 y 24, en el Borges, Viamonte esq. San Martín. Entrada: $ 25.

Bandas Los cantautores Pablo Grinjot y la Ludwig Van y Alvy Singer Big Band estarán en el ciclo Nuevo!
A las 21, en el San Martín, Sarmiento 1551. Entrada: $ 1.

literarias

Mistral Se presenta el libro *Antología poética: Homenaje a Gabriela Mistral*.
A las 18, en el Museo Parlamentario del Senado, H. Yrigoyen 1702, PB. **Gratis**

teatro

Hotel Ultimas funciones de *Hotel Melancólico*, una fusión de teatro, música y poesía que cuenta de forma ilusoria el más simple cotidiano.
A las 22, en el teatro La Carbonera, Balcarce 998. Entradas: $ 8 y $ 5.

Monólogos Continúa *Enaguas turbias*, un recorrido original para descubrir distintos mundos a través seis monólogos.
A las 22.30, en El Lavapiés, San José 546. Entrada: $ 7.

etcétera

Bayer Clase pública de Osvaldo Bayer, sobre la historia de las organizaciones obreras.
A las 18.30, en el Jardín de Teresa, Gurruchaga 739. **Gratis**

cine



Haynes En el ciclo *Archivo Abierto* se proyectará *Velvet Goldmine*, de Todd Haynes, ficción de la era del glam rock con una mirada oblicua y sentida.
A las 14.30, 17, 19.30 y 22, en la Lugones, Sarmiento 1551. Entrada: $ 5.

Varieté Se proyectan *Crónica de un amor*, de Antonioni; *Vida en Falcon*, de Gaggero; y *El hijo de Kong*, de Schoedsack.
A las 20, 22.30 y 24, en el Malba, Av. Figueroa Alcorta 3415. Entrada: $ 5.

Sabores En el ciclo *Sabores y saberes cinematográficos* se exhibe *Tomates verdes fritos*, de Jon Avnet.
A las 18 y 20, en el C.C. Borges, Viamonte esq. San Martín. Entrada: $ 5.

música

Pop Rosario Bléfari continúa presentando su último disco *Estaciones*.
A las 0.30, en El Cubo, Zelaya 3053. Entrada: $ 15. Informes: 4963-2568.

Gibb Robin Gibb, integrante del legendario grupo Bee Gees, interpretará los éxitos del grupo acompañado de una orquesta sinfónica.
A las 21, en el Luna Park, Lavalle y Beauchef. Entradas: desde $ 50 al 4000-1010.

Tango Jacqueline Sigaut presenta su tercer disco *Aquí y ahora tangos.*
A las 21, en Café Homero, Cabrera 4946. Entrada $ 10.

teatro

Obra *Réquiem nupcial* es una ceremonia poética en el bello patio del aljibe del Centro, con boda al aire libre. Hay torta con cintitas y todo. Dramaturgia y dirección de Marta Paccamici.
A las 20.30, en Recoleta, Junín 1930. Entrada: $ 5.

Katz Ultimas funciones de *Lucro cesante*, escrita y dirigida por Ana Katz. Actúan Julieta Zylberberg, Violeta Urtizberea y Luciana Lifschitz.
A las 23, Abasto Social Club, Humahuaca 3649. Entrada: $ 10.

etcétera

Fiesta Se realiza *Biotec*, encuentro de música electrónica y artes visuales, arte digital, fotografía, literatura. Cierre con fiesta.
A partir de las 19, en Facultad de Medicina, Paraguay y Junín. Entradas: $ 5 y $ 10.

Otro ladrillo en la

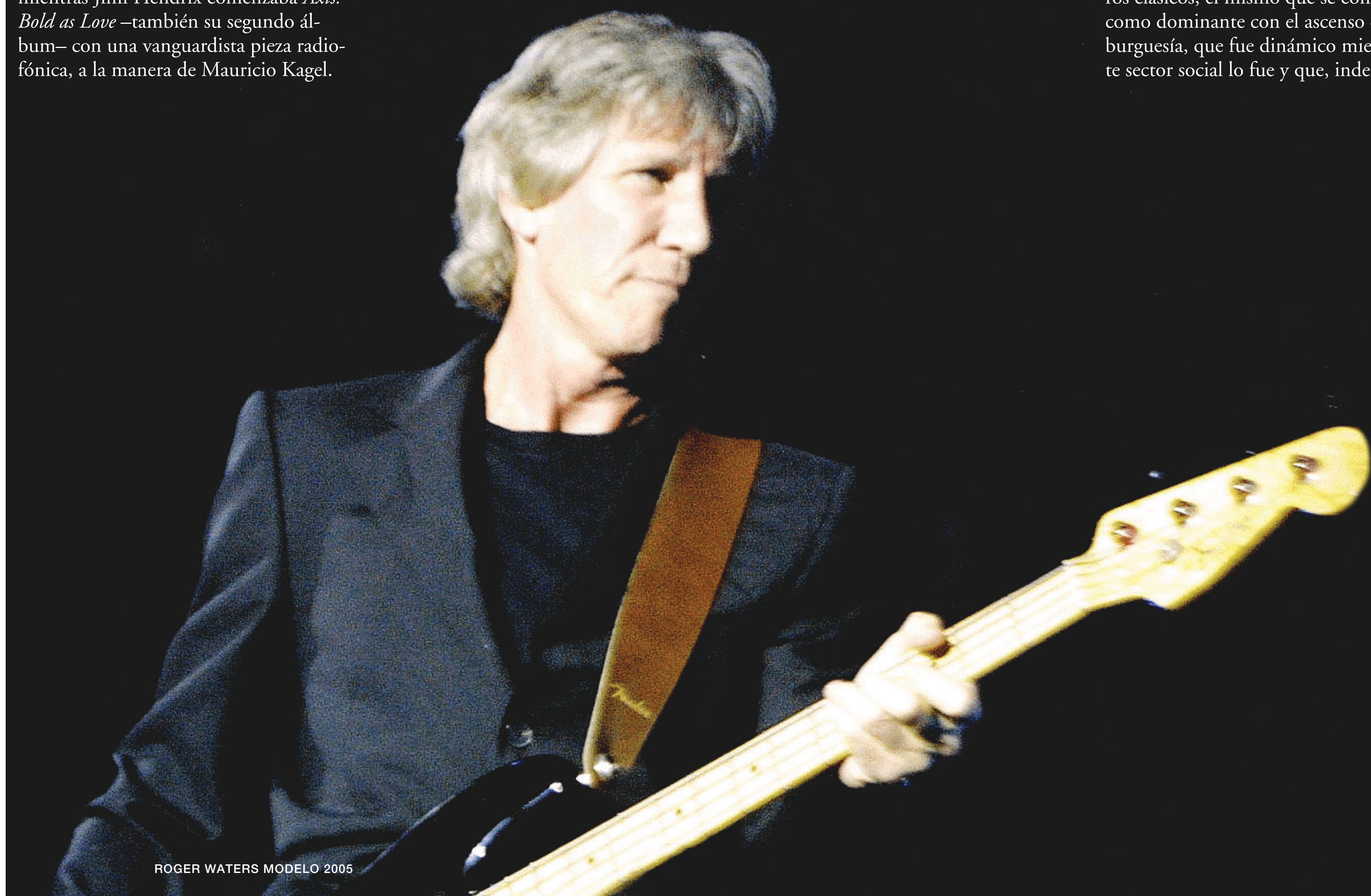
1968 fue un año de revoluciones y óperas pop: se compusieron *Tommy,* de The Who, y *María de Buenos Aires,* de Astor Piazzolla. En ese mismo año, Roger Waters, que ya iba por el segundo disco de Pink Floyd, empezó a pensar también él en una ópera. Casi cuarenta años después, la estrenó en Roma, tan lejos del ’68 como de las revoluciones.

POR DIEGO FISCHERMAN

Los jóvenes franceses reclamaban la reapertura de la cinemateca. Esa fue la primera o una de las primeras rajaduras de la corteza por las que empezó a aparecer la lava. El volcán estaba desde antes, por supuesto, y seguiría estando después, pero las erupciones serían otras. En 1968, John Lennon cantaba, en una “Revolution”, la del single, la más rápida de las dos, “*pero si hablás de destrucción, estate seguro de que me podés contar afuera*” y en la otra, la del *Album blanco*, más lenta, más cadenciosa, después de decir “me podés contar afuera” corregía –o agregaba, ambiguo, sin terminar de decidirse–: “adentro”. Pink Floyd editaba ese año su segundo disco de larga duración, *A Saucerful of Secrets*, mientras Jimi Hendrix comenzaba *Axis: Bold as Love* –también su segundo álbum– con una vanguardista pieza radiofónica, a la manera de Mauricio Kagel.

En ese mismo año, en Buenos Aires, la ciudad natal de Kagel, tan lejos y tan cerca del hervor de Hendrix, Almendra grababa “Todo el hielo en la ciudad”, su primer single, y sus cuatro integrantes iban, en bloque y varias veces, a ver algo que se autotitulaba “operita”: *María de Buenos Aires*, de Astor Piazzolla y Horacio Ferrer. Y, también, Pete Townshend, cantante y compositor del grupo The Who, terminaba de montar otra operita, que llamó “ópera rock” y se editó al año siguiente en un álbum de dos discos –el 23 de mayo en Gran Bretaña, y el 31 en Estados Unidos–. *Tommy* trataba de un niño minusválido, héroe del *pinball* e hijo de un soldado (el Capitán Walker) muerto en la Segunda Guerra. Otro hijo de un soldado inglés muerto en esa guerra (filiación inmortalizada en dos discos, *The Wall* y *The Final Cut*, de Pink Floyd, que también se referían a otras batallas) conocía ese año a un escritor francés, Etienne Roda-Gil, y a su mujer dibujante, Nadine. Roda-Gil era letrista de Johnny Halliday y había compuesto “Et j’abolirai l’ennui” (“Y aboliré el aburrimiento”), un tema que cantó Julien Clerc y terminó convertido en himno callejero del Mayo Francés.

Y el escritor y su mujer conversaron con Waters sobre un proyecto en común: una ópera. La idea dio vueltas y, finalmente, veinte años después, Waters tuvo el libreto. Lo olvidó y lo retomó. Lo corrigió y lo musicalizó. Hizo orquestar la obra por Rick Wentworth (un director de orquesta y compositor, discípulo de Sir Colis Davis y de Sir Michael Tippett). La publicó en un disco lujoso, que incluye un DVD con la historia de su creación, y la estrenó el jueves pasado en Roma, en una versión semimontada. La ópera se llama *Ça ira* (el futuro de *ça va*, literalmente “esto se irá”) y su argumento recorre distintas escenas de la otra Revolución Francesa, la de 1789 y no la de 1968. Waters cuenta, en el DVD, una historia épica, donde la composición de esta ópera –habría que discutir si en el campo de la música clásica se puede hablar de composición sin tener en cuenta la orquestación– aparece como la culminación de toda su carrera (de la misma manera en que lo aseguraban Piazzolla y sus exégetas acerca de *María de Buenos Aires*). El relato de Waters es el de un arduo camino de postergaciones y dificultades que, teatralmente, justifica y se justifica en el logro final. Pero el verdadero camino es el que va de la revolución del ’68 (“si hablan de destrucción...”) al más conservador y desprestigiado de los géneros clásicos, el mismo que se consolidó como dominante con el ascenso de la burguesía, que fue dinámico mientras este sector social lo fue y que, indefectible-


ROGER WATERS MODELO 2005

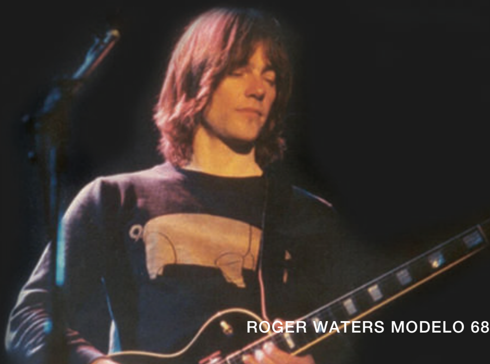
pared

mente, declinó con sus declinamientos.

La última ópera consensuada en el repertorio es *Wozzeck*, de Alban Berg, estrenada el 14 de diciembre de 1925. Y podría decirse que su público mayoritario –salvo aquel al que la posesión de abonos anuales obliga a la asistencia– no es el público "de ópera". Ni *Prometeo* de Luigi Nono, ni *Die soldaten* de Bernd Alois Zimmermann, ni *Nixon en China* de John Adams, ni *La conquista de México* de Wolfgang Rihm, ni *Tres hermanas*, de Peter Eötvös, figuran en el menú de un público que, a lo sumo, tolera con indulgencia *Pelléas et Mélisande* de Debussy, *The Rake's Progress* de Stravinsky y *Peter Grimes* de Britten. Para ese público, la ópera está ligada a la exhibición de virtuosismo vocal en melodías de gran lirismo y, eventualmente, a los decorados fastuosos y la idea de "gran espectáculo". Para el mundo de la ópera, la ópera es el *bel canto*, Verdi, Puccini, el verismo y Mozart. Y, si el oyente es excepcionalmente culto, se agregan Carl Maria von Weber, el *Fidelio* de Beethoven, Wagner y algo de ópera francesa. En ese marco, la fe de algunos músicos populares en el prestigio de la ópera es, por lo menos, conmovedora.

Ça ira –a diferencia de *María de Buenos Aires*, de las óperas nunca completadas de Almendra y de La Cofradía de la Flor Solar (de las que sólo se conocieron sus oberturas), de *Tommy* de The Who, incluso de la genial *Arthur* de The Kinks (que se aleja voluntariamente de la idea tradicional de ópera) y de las comedias musicales disfrazadas, como *Jesus Christ Super Star* o *Evita*– no busca ser una ópera rock. Es más: hay en ella una renuncia evidente a toda la modernidad que puede haber en la obra *rock* de Waters. No hay aquí ni espacialización del sonido, ni construcciones concretas, como las del comienzo de *Atom Heart Mother* y, ni siquiera, aquel viejo y buen talento para las canciones que aparecía en "Let There Be More Light" o "Wish You Were Here". No tiene sentido trasladar sistemas de valor de un género a otro. Lo que hace buena a una ópera no es lo mismo que lo que hace buena a una canción o a un disco conceptual de rock. Pero puede decirse, con certeza, que la *obra rock* de Waters es no sólo buena sino fundamental dentro de ese campo y que *Ça ira* es absolutamente intrascendente en el suyo. Que, más allá de los excelentes cantantes convocados –Bryn Terfel y Paul Groves entre ellos– es mucho más aburrida como ópera de lo que *The Piper at the Gates of Dawn* o *The Wall* jamás podrían serlo como discos de música de tradición popular. Y, sobre todo, que *Ça ira*, como ópera, es de una antigüedad irremediable. Que en ella no queda nada del '68. R

Lo que hace buena a una ópera no es lo mismo que lo que hace buena a una canción o a un disco conceptual de rock. Pero puede decirse, con certeza, que la *obra rock* de Waters es no sólo buena sino fundamental dentro de ese campo y que *Ça ira* es absolutamente intrascendente en el suyo.


ROGER WATERS MODELO 68



Hallazgos >
Tim Fite,
el vampiro musical

buena sangre



Poco y nada se sabe de él, salvo –verdad o mito– que pertenece a un reducido grupo de bebés que nació sin sangre. En cualquier caso, Tim Fite hoy es un músico de treinta años que goza de buena salud y una decidida vocación de vampiro: su misterioso e hipnótico Gone Ain't Gone son 17 temas armados a partir de una infinidad de canciones ajenas.

POR RODRIGO FRESAN

Esto es verdad: la semana pasada en Barcelona, durante la presentación de un libro, un completo y absoluto desconocido se acercó a mí y me entregó un compact-disc. Sin decir palabra. Luego se dio media vuelta y se alejó dando saltitos. Esto es verdad, insisto. En serio. Y el compact-disc en cuestión se llamaba –y se llama, ahora mismo está sonando, mientras escribo esto– *Gone Ain't Gone*. Y su responsable era –y es– un tal Tim Fite.

Nunca lo había oído ni había oído hablar de él.

Y ahora no hago otra cosa que oírlo.

Y ya sé quién es Tim Fite.

GLOBULOS BLANCOS

Decir que sé quién es Tim Fite es, claro, un decir. Información rara. Mitología bizarra y difusa leyenda urbana y los datos proporcionados por la prestigiosa y alternativa discográfica ANTI Records y por el mismo Tim Fite son más bien inquietantes ya desde el cuadernillo de *Gone Ain't Gone*. Ahí adentro, una pequeña foto (*ver foto*) que nos revela a alguien que no puede sino ser el Rey de los Nerds o el más probable candidato a sucederlo. Ahí adentro, una serie de dibujitos (*ver dibujo*) de trazo desesperadamente infantil narrando la desarticulada historia de un bebé con problemas –problemas graves– a la hora de su nacimiento y su inmediatamente posterior y estrecha relación con una máquina que lo mantiene vivito y berreando.

La intriga no se aclara demasiado dándose un par de vueltas por los *sites* de ANTI o de Tim Fite. Allí se nos cuenta que Fite nació en 1975 y que fue "uno entre el pequeño número de bebés que, entre 1975 y 1983 nacieron sin una gota de sangre en su organismo" y que "aunque su apariencia fuese saludable, sus venas estaban tan secas como sus huesos" y que "la mayoría de estos bebés fueron inmediatamente puestos en cuarentena para, enseguida, ser diseccionados bajo condiciones extremas de seguridad por científicos de renombre y determinar así cuál era la causa de semejante anomalía". Enseguida se nos informa que "está de más decir que los científicos no llegaron a ninguna conclusión válida"; pero, aun así, se nos ofrece una buena noticia: "Sin embargo, Tim Fite sobrevivió a las varias manipulaciones y a los múltiples tests y, eventualmente, fue conectado a una máquina. La máquina que le proporciona su sangre".

GLOBULOS ROJOS

Y, claro, verdadero o falso, la transfusión es el credo, la metáfora y la estética de Tim Fite. Porque, de este lado de la historia, Tim Fite –quien ya tenía grabado un disco de circulación limitada titulado *Two Minute Blues* porque "sus canciones no duran más de dos minutos, el máximo tiempo de atención que, estadísticamente, una persona puede dedicarle a algo; en lo que a los artistas se refiere, es bien sabido que a los dos minutos comienzan a repetirse"– es un dedicado y amoroso vampiro. Todas y cada una de las diecisiete canciones de *Gone Ain't Gone* están elaboradas mediante el corte y confección de material ajeno. Nutriéndose de otros álbumes que –así lo impone la ética creativa y la disciplina prusiana de Tim Fite– deben haber sido adquiridos en las bateas más baratas y su valor no superar al de un dólar.

Así, pedazos sónicos de música de bandas que nunca trascendieron y que pueden llamarse Tim Ferguson & The Cousin Lovers, The Seymores, Trunk Federation, David McCormack & The Polaroids, Adam West, Brad Dutz & John Holmes o Alfie. Punk, garaje, psicodelia, indie. Tim Fite los desarma, los reordena, les encima y les graba un banjo o una batería o un cello o un ukelele e injerta su propia voz (o, "I've Kept Singing", la del activista negro Paul Robeson) y el resultado es una curiosa mezcla de folk urbano con hip-hop montañés –loop y twang– emitiendo desde su departamento en Brooklyn. Una cruza hasta ahora imposible pero de pronto más que viable entre Woody Guthrie y Public Enemy. Algo que remite al más freak y primer Beck, al misticismo de casa rodante de Jim White (quien, atención, acaba de lanzar el *soundtrack* de su documental *Searching for the Wrong-Eyed Jesus*) o a la compulsión *collage* de The Avalanches o el Go Team!; pero que no deja de ser en ningún momento Tim Fite. Alguien que agradece a "todos los que no presentaron cargos" y se justifica con un "todo el mundo roba. La cuestión importante es cómo robas, a quién le robas, y si se produce un efecto adverso o no a partir de tu robo".

Está claro que Tim Fite piensa –y tiene razón para pensarlo– que sus canciones están del lado de la ley, de la buena ley. Todas ellas, por supuesto, más allá de los diversos tipos y RHs –que por momentos las acercan al pop pegadizo y por otros al rap furibundo y por otros más al más refinado *bluegrass* o a la *murder ballad* gótica o al *ghetto-rap* de callejón sin salida– registradas bajo el copyright de Blood Machine (Ascap).

Y atención: al principio –en la casi apalache "I Hope Yer There"– y al final –en la lánguida y tan neoyorquina "The More You Do"– se escucha el sonido hipnótico y mecánico y constante de algo que suena a máquina de coser. Pero no. En los créditos, se nos informa que se trata de la máquina de sangre. Bombeando día y noche, adentro y afuera, ida y vuelta, recorriendo una y otra vez el circuito circular que une al corazón con el cerebro de Tim Fite quien –como el físico Lawrence Q. Moyer, a quien señala como una de sus principales influencias– aboga por la regeneración del tejido muerto.

En eso está Tim Fite y que no se detenga nunca su máquina real o imaginaria, no importa. Lo que importa son sus sanguíneas maquinaciones.

Y no sé cuánto tiempo seguiré escuchando *Gone Ain't Gone*; pero sí sé que, aquí y ahora, no hago otra cosa que escucharlo.

Gracias a los involuntarios donantes que lo hicieron posible y al voluntarioso desconocido que me lo contagió a mí.

Ahora me siento mucho mejor. Ⓡ

valedecir

TIRO AL PRESIDENTE

Cuando en mayo de este año le tiraron una granada en la plaza de la Libertad en Tbilisi, en Georgia, George W. Bush se transformó en el presidente norteamericano número quince que fue blanco de un intento de asesinato. En la plaza en la que les hablaba a miles de georgianos, Bush tuvo suerte, porque la granada no explotó. Sus antecesores Lincoln, Garfield, McKinley y Kennedy no tuvieron tanta suerte. Los otros diez afortunados en zafar fueron:



ANDREW JACKSON, 30 DE ENERO DE 1835 En esos tiempos sencillos, el presidente Jackson iba caminando bajo la nieve desde la Casa Blanca hasta el Congreso, cuando un pintor desocupado le gatilló dos veces con su revólver a corta distancia. El revólver de Richard Lawrence no andaba bien y ambos disparos fallaron. El pintor de brocha gorda fue reducido por algunos transeúntes y fue la primera persona en Estados Unidos en ir a juicio por intento de magnicidio.

THEODORE ROOSEVELT, 14 DE OCTUBRE DE 1912 Inspirado por un sueño, el barman John Schrank le pegó un tiro en el pecho al presidente durante un acto de campaña en Milwaukee. Roosevelt sobrevivió en parte porque llevaba en el bolsillo interno del saco su discurso de 50 páginas, lo que frenó un poco la bala. Como era un duro de aquellos, Roosevelt leyó el discurso agujereado y manchado de sangre y sólo cuando terminó se fue, ovacionado, al hospital.



FRANKLIN D. ROOSEVELT, 15 DE FEBRERO DE 1933 Recién electo por primera vez y a días de asumir el cargo, Roosevelt recorría Miami en un convertible cuando el albañil Giuseppe Zangara abrió fuego con un revólver calibre 32. Zangara erró los dos tiros que alcanzó a hacer, pero se los pegó al intendente de Chicago, Anton Cermak, que acompañaba al presidente electo. Cermak agonizó tres semanas.

HARRY TRUMAN, 1° DE NOVIEMBRE DE 1950 Este es el único atentado con alguna intención remotamente política de esta lista. Dos nacionalistas portorriqueños, Oscar Collazo y Griselio Torresola, se metieron en Blair House, el edificio presidencial vecino a la Casa Blanca, donde Truman dormía la siesta. La custodia de la policía y del Servicio Secreto repelió el ataque y todo derivó en un formidable tiroteo en el que hubo un policía muerto y dos heridos. Torresola también murió y Collazo fue capturado.

RICHARD NIXON, 22 DE FEBRERO DE 1974 Samuel Byck ya venía siendo investigado desde 1972 por amenazar públicamente al presidente cuando se subió a los tiros a un avión de línea en Baltimore y ordenó que despegara para estrellarlo en la Casa Blanca. La policía se rehusó a remover los bloques de las ruedas y Byck mató a los pilotos y se pegó un balazo. El desquiciado Byck inauguró una década abundante en atentados.

GERALD FORD, 5 Y 22 DE SEPTIEMBRE DE 1975 En un mes, el heredero de Nixon escapó dos veces de la muerte. La primera, en un parque en Sacramento, donde una discípula de Charles Manson, Lynnette Fromme, logró acercarse al presidente y sacó una 45. El servicio secreto la redujo antes de que pudiera hacer fuego. Apenas 17 días después, la estudiante de enfermería y militante radicalizada Sara Jane Moore alcanzó a disparó una vez contra Ford con su revólver .38 cuando el presidente salía de su hotel en San Francisco. El tiro falló porque un transeúnte le pegó en el brazo.

JIMMY CARTER, 5 DE MAYO DE 1979 Diez minutos antes de que el presidente llegara a un estadio donde iba a hablar en Los Angeles, la policía arrestó a Raymond Lee Harvey, un desocupado que llevaba una pistola calibre 22. Harvey enseguida admitió que había sido contratado junto a otro tirador que ya estaba entre el público para crear una "diversión" que permitiera que dos asesinos profesionales mexicanos mataran al presidente con rifles de alto poder.

RONALD REAGAN, 30 DE MARZO DE 1981 Pensando que Jodie Foster le daría bola, John Hinckley Jr. abrió fuego contra el presidente cuando salía del Hilton de Washington. Alcanzó a disparar seis veces, le pegó una vez en el pecho a Reagan (que se recuperó) y dejó paralítico a su secretario de Prensa, James Brady.

GEORGE BUSH (PADRE), 14 DE ABRIL DE 1994 El mismo día en que el ya ex presidente iba a hablar ante una clase en la universidad de Kuwait, la policía encontró un coche bomba armado y listo a detonar. En las horas siguientes hubo 16 arrestos y se reconstruyó un complot para matar a Bush.

BILL CLINTON, 29 DE OCTUBRE DE 1994 Francisco Martín Durán, un tapicero desocupado, abrió fuego con una ametralladora contra "hombres de traje oscuro" en el jardín de la Casa Blanca. Durán pensaba que uno era el presidente, que en realidad estaba viendo un partido en la televisión de su dormitorio. Durán fue tackleado y reducido por unos turistas que sacaban fotos.





Plástica > José Leonilson en el Centro de Estudios Brasileños

BAJO EL SIGNO DE LEO

Miembro fundamental de la llamada generación del ’80 brasileña, muerto de sida a comienzos de los ’90, figura de ascendencia indiscutida sobre las nuevas camadas de artistas y responsable involuntario de la proliferación de academias inspiradas en su arte, José Leonilson fue por sobre todo un artista único. Una retrospectiva de 44 obras permite asomarse al trabajo del hombre que supo hacer del bordado una forma de sentir el mundo.

POR MARIA GAINZA

Tenía una cita con su amante a las cinco de la tarde. A las diez y media de la noche sonó el teléfono: “Creo que voy a llegar un poco tarde”, se disculpó displicente la voz del otro lado de la línea. Durante todo ese tiempo, José Leonilson –Zé, Léo o Leó, según el grado de confianza del vínculo–, sentado a la mesa de un café, no había dejado de dibujar. La espera se volvió el material de una serie de dibujos que registraron, a manera de una crónica, la angustia, los nervios, los dedos que tamborilean sobre la mesa, el pie ansioso que marca sobre el parquet el paso del tiempo. De ese ingrediente autobiográfico está signada la obra completa de José Leonilson, un artista fundamental de la llamada generación del ‘80 de Brasil, que ahora se puede conocer en una muestra íntima en el Centro de Estudios Brasileños. Curada por Karina Granieri y Ricardo Resende, 44 obras de Leonilson, bordados, pinturas, dibujos y grabados develan la vida interior de un hombre que antes que definirse como un artista prefería llamarse a sí mismo “un tipo curioso”.

“No sé si soy un artista. Creo que los artistas piensan en su carrera, en las muestras, en el dinero. A mí sólo me interesa lo que aprendo sobre mí cada vez que me pongo a trabajar.”

Nacido en Fortaleza en 1957 y muerto de sida en 1993, Leonilson dejó una obra de una humanidad tan indiscutible que ha sobrevivido a los clichés que suelen acompañar a las víctimas de una muerte joven y trágica. Hay cosas que uno no puede dejar atrás. Hijo de un comerciante de telas, el cuarto de juegos de la infancia de Leonilson era la sala de costura de su madre, el lugar donde los hilos de colores y los botones se volvían ríos y peñascos que recorrían pañuelos y almohadas. Del noreste de Brasil Leonilson arrastró consigo un deleite por las artesanías locales, la literatura *cordel* y la religión católica. Más tarde, en San Pablo, sería el fervor místico de Arthur Bispo do Rosario, un encontronazo con las obras tejidas de los Shakers en Nueva York y los suaves nudos y entrelazados de Eva Hesse lo que lo llevaría a materializar en bordados y dibujos una forma de ver y sentir al mundo.

Esa iconografía de la juventud se ajustaría con el tiempo hasta plasmarse en unas formas sintéticas y reiterativas que parecen construir un diccionario privado. Los problemas de la vida parecen demasiado voluminosos para los estrechos límites de la palabra, entonces Leonilson la acompaña con pequeños dibujos de anclas, libros, puentes, relojes, cruces, montañas, perlas, ríos, volcanes y peces, que son eso y mucho más. Como una criptografía hecha de signos a ser decodificados por civilizaciones futuras, sus imágenes hablan de cosas conmovedoramente simples. Y en todas ellas el corazón funciona como un imán al que todas las demás imágenes parecen adherirse. Todo lleva hacia el corazón y todo parece salir de ahí: la sístole y diástole marcando un ritmo primitivo y secreto.

“La gente tiene más miedo de que su hijo salga gay a que salga ladrón.”

El trabajo de José Leonilson es una observación sobre su persona, un diario que el artista expone, no como una obra de arte cerrada y autosuficiente, sino como un medio para llegar a otro lugar, un puente entre dos orillas. Es una obra íntima y silenciosa, construida rigurosamente como quien escribe un libro del desasosiego.

Pero lo que Leonilson registra son los momentos de emoción, de nudo en la garganta, recolectados en la tranquilidad que sobreviene a la sacudida. Por eso su trabajo parece el de un etnólogo que estudia y compara los diferentes pueblos que habitan a un ser humano. Es una investigación sobre la construcción de la subjetividad apoyada en una disciplina y un método que consiste en preguntarse sistemáticamente por qué las cosas van y por qué las cosas vienen.

Un día de 1981, Leonilson vendió su auto, tomó su portafolio de trabajos y se subió a un avión rumbo a Madrid. Al llegar se tomó un colectivo al centro de la ciudad, se bajó, se sentó en un banco de plaza y se preguntó: ¿y ahora? Como en todo artista, saber qué ocurrió entonces es menos interesante que ver qué hizo con eso que ocurrió.

Toda la obra de Leonilson parece comportarse a la manera de ese primer viaje incierto. Leonilson vaga por el mundo metódicamente y hace del trotamundos un profesional. Las palabras bordadas, los barcos dibujados, son su recuerdo congelado. Tienen algo de *déjà vu* en su simpleza y universalidad, al punto que podrían haber sido hechas por nosotros mismos en el reverso de una tarjeta postal. Leonilson le da a eso que en algún momento sintió, conoció o vio, el status de momento heroico y fundante que debe ser conservado como quien conserva su fotografía en la cima de la Torre Eiffel.

Lo que es interesante es la forma en que el artista habita sus obras. Por lo general sus dibujos o sus bordados surgen como pequeñas marcas sobre un espacio grande. Parecen estar lejos, pero más que hablar de distancia que puede ser medida, uno podría hablar de lejanía. Leonilson decía que sus obras eran como cartas que nunca enviaba. Cartas de amor platónico que quedaban guardadas en su taller y que algún día el mundo podría leer. Cargado de preguntas sobre su vida, su sexualidad, su enfermedad, como en una última cinta de Krapp, Leonilson emprendía su viaje interior dentro de un cuerpo que cerca de la muerte debe haberse sentido tan irreal como aquel crucero transatlántico hecho de luces de colores (un proyecto de 1983 que Leonilson nunca vio realizado) que ahora descansa sobre la pared de la Fundación.

“¿De qué sirve ser famoso si tu obra es una mierda? Quiero que mi trabajo me eleve a mí, no a mi cuenta bancaria.”

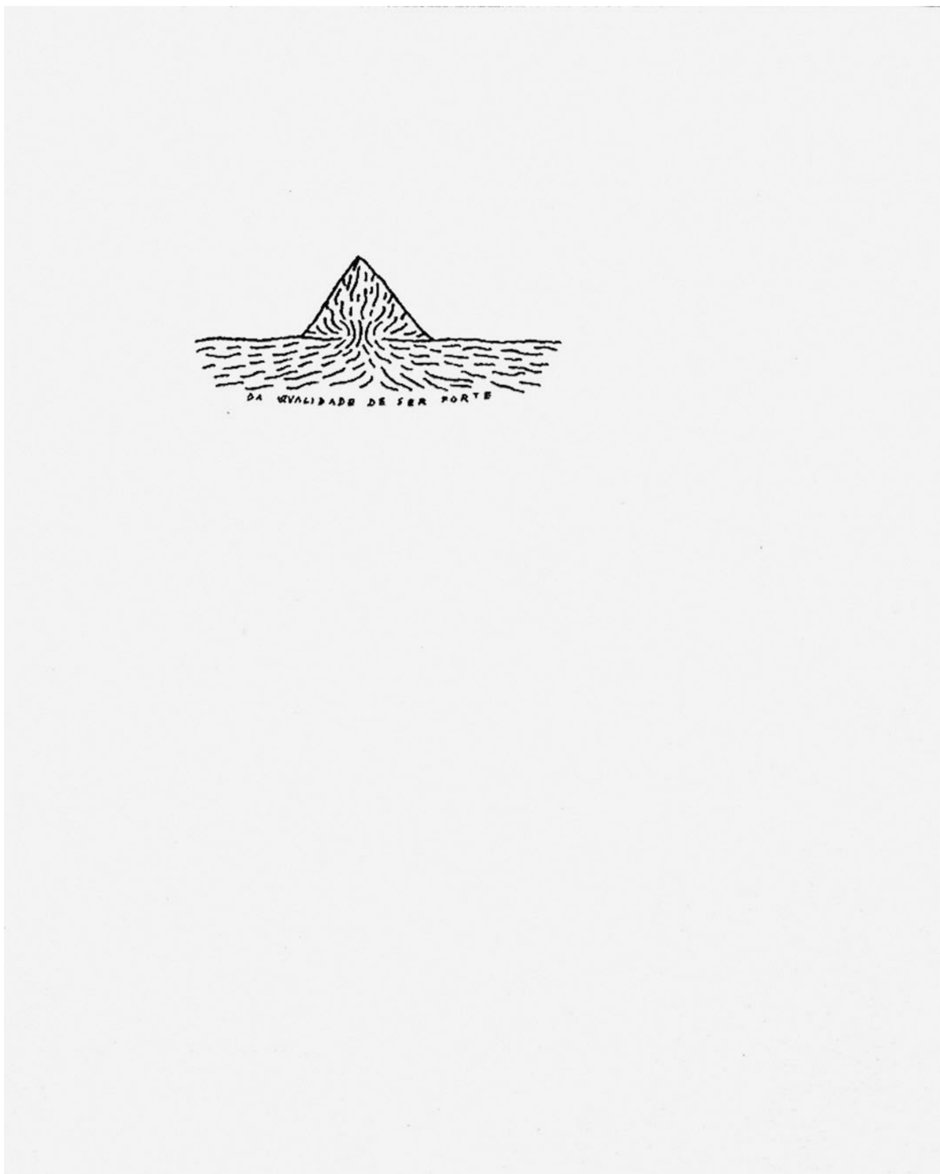
Hay en Leonilson tres períodos claros. Uno inicial más volcado a recuperar el placer de pintar, imágenes pop y algunos gestos de apropiación que recuerdan a la transvanguardia italiana (algunas acuarelas comparables a las de Francesco Clemente) pero que en manos del brasileño aparecen como pura delicadeza, y dibujos que en su lirismo introspectivo miran a Klee, con colores que lo poseen como posee el diablo a las almas en pena; un segundo momento de abandono e inclinación romántica, donde surgen los bordados y las piedras preciosas engarzadas a las telas; y un tercer período, comprendido por los últimos años de su vida, donde la alegoría de la enfermedad se vuelve central y las imágenes se sintetizan hasta tocar el hueso.

Difícil, así describió la madre el carácter de su hijo, con una relación de tironeo constante con el mundo, incurablemente romántico, obsesionado por ser un hombre puro y libre, un “hombre de verdad” como insistía él; famoso por su peleas y sus arrepentimientos, Leonilson lloraba









Plástica > José Leonilson en el Centro de Estudios Brasileños

BAJO EL SIGNO DE LEO

Miembro fundamental de la llamada generación del ’80 brasileña, muerto de sida a comienzos de los ’90, figura de ascendencia indiscutida sobre las nuevas camadas de artistas y responsable involuntario de la proliferación de academias inspiradas en su arte, José Leonilson fue por sobre todo un artista único. Una retrospectiva de 44 obras permite asomarse al trabajo del hombre que supo hacer del bordado una forma de sentir el mundo.

POR MARIA GAINZA

Tenía una cita con su amante a las cinco de la tarde. A las diez y media de la noche sonó el teléfono: “Creo que voy a llegar un poco tarde”, se disculpó displicente la voz del otro lado de la línea. Durante todo ese tiempo, José Leonilson –*Zé*, Léo o Leó, según el grado de confianza del vínculo–, sentado a la mesa de un café, no había dejado de dibujar. La espera se volvió el material de una serie de dibujos que registraron, a manera de una crónica, la angustia, los nervios, los dedos que tamborilean sobre la mesa, el pie ansioso que marca sobre el parquet el paso del tiempo. De ese ingrediente autobiográfico está signada la obra completa de José Leonilson, un artista fundamental de la llamada generación del ‘80 de Brasil, que ahora se puede conocer en una muestra íntima en el Centro de Estudios Brasileños. Curada por Karina Granieri y Ricardo Resende, 44 obras de Leonilson, bordados, pinturas, dibujos y grabados develan la vida interior de un hombre que antes que definirse como un artista prefería llamarse a sí mismo “un tipo curioso”.

“No sé si soy un artista. Creo que los artistas piensan en su carrera, en las muestras, en el dinero. A mí sólo me interesa lo que aprendo sobre mí cada vez que me pongo a trabajar.”

Nacido en Fortaleza en 1957 y muerto de sida en 1993, Leonilson dejó una obra de una humanidad tan indiscutible que ha sobrevivido a los clichés que suelen acompañar a las víctimas de una muerte joven y trágica. Hay cosas que uno no puede dejar atrás. Hijo de un comerciante de telas, el cuarto de juegos de la infancia de Leonilson era la sala de costura de su madre, el lugar donde los hilos de colores y los botones se volvían ríos y peñascos que recorrían pañuelos y almohadas. Del noreste de Brasil Leonilson arrastró consigo un deleite por las artesanías locales, la literatura *cordel* y la religión católica. Más tarde, en San Pablo, sería el fervor místico de Arthur Bispo do Rosario, un encontronazo con las obras tejidas de los Shakers en Nueva York y los suaves nudos y entrelazados de Eva Hesse lo que lo llevaría a materializar en bordados y dibujos una forma de ver y sentir al mundo.

Esa iconografía de la juventud se ajustaría con el tiempo hasta plasmarse en unas formas sintéticas y reiterativas que parecen construir un diccionario privado. Los problemas de la vida parecen demasiado voluminosos para los estrechos límites de la palabra, entonces Leonilson la acompaña con pequeños dibujos de anclas, libros, puentes, relojes, cruces, montañas, perlas, ríos, volcanes y peces, que son eso y mucho más. Como una criptografía hecha de signos a ser decodificados por civilizaciones futuras, sus imágenes hablan de cosas conmovedoramente simples. Y en todas ellas el corazón funciona como un imán al que todas las demás imágenes parecen adherirse. Todo lleva hacia el corazón y todo parece salir de ahí: la sístole y diástole marcando un ritmo primitivo y secreto.

“La gente tiene más miedo de que su hijo salga gay a que salga ladrón.”

El trabajo de José Leonilson es una observación sobre su persona, un diario que el artista expone, no como una obra de arte cerrada y autosuficiente, sino como un medio para llegar a otro lugar, un puente entre dos orillas. Es una obra íntima y silenciosa, construida rigurosamente como quien escribe un libro del desasosiego. Pero lo que Leonilson registra son los momentos de emoción, de nudo en la garganta, recolectados en la tranquilidad que sobreviene a la sacudida. Por eso su trabajo parece el de un etnólogo que estudia y compara los diferentes pueblos que habitan a un ser humano. Es una investigación sobre la construcción de la subjetividad apoyada en una disciplina y un método que consiste en preguntarse sistemáticamente por qué las cosas van y por qué las cosas vienen.

Un día de 1981, Leonilson vendió su auto, tomó su portafolio de trabajos y se subió a un avión rumbo a Madrid. Al llegar se tomó un colectivo al centro de la ciudad, se bajó, se sentó en un banco de plaza y se preguntó: ¿y ahora? Como en todo artista, saber qué ocurrió entonces es menos interesante que ver qué hizo con eso que ocurrió.

Toda la obra de Leonilson parece comportarse a la manera de ese primer viaje incierto. Leonilson vaga por el mundo metódicamente y hace del trotamundos un profesional. Las palabras bordadas, los barcos dibujados, son su recuerdo congelado. Tienen algo de *déjà vu* en su simpleza y universalidad, al punto que podrían haber sido hechas por nosotros mismos en el reverso de una tarjeta postal. Leonilson le da a eso que en algún momento sintió, conoció o vio, el status de momento heroico y fundante que debe ser conservado como quien conserva su fotografía en la cima de la Torre Eiffel. Lo que es interesante es la forma en que el artista habita sus obras. Por lo general sus dibujos o sus bordados surgen como pequeñas marcas sobre un espacio grande. Parecen estar lejos, pero más que hablar de distancia que puede ser medida, uno podría hablar de lejanía. Leonilson decía que sus obras eran como cartas que nunca enviaba. Cartas de amor platónico que quedaban guardadas en su taller y que algún día el mundo podría leer. Cargado de preguntas sobre su vida, su sexualidad, su enfermedad, como en una última cinta de Krapp, Leonilson emprendía su viaje interior dentro de un cuerpo que cerca de la muerte debe haberse sentido tan irreal como aquel crucero transatlántico hecho de luces de colores (un proyecto de 1983 que Leonilson nunca vio realizado) que ahora descansa sobre la pared de la Fundación.

“¿De qué sirve ser famoso si tu obra es una mierda? Quiero que mi trabajo me eleve a mí, no a mi cuenta bancaria.”

Hay en Leonilson tres períodos claros. Uno inicial más volcado a recuperar el placer de pintar, imágenes pop y algunos gestos de apropiación que recuerdan a la transvanguardia italiana (algunas acuarelas comparables a las de Francesco Clemente) pero que en manos del brasileño aparecen como pura delicadeza, y dibujos que en su lirismo introspectivo miran a Klee, con colores que lo poseen como posee el diablo a las almas en pena; un segundo momento de abandono e inclinación romántica, donde surgen los bordados y las piedras preciosas engarzadas a las telas; y un tercer período, comprendido por los últimos años de su vida, donde la alegoría de la enfermedad se vuelve central y las imágenes se sintetizan hasta tocar el hueso.

Difícil, así describió la madre el carácter de su hijo, con una relación de tironeo constante con el mundo, incurablemente romántico, obsesionado por ser un hombre puro y libre, un “hombre de verdad” como insistía él; famoso por su peleas y sus arrepentimientos, Leonilson lloraba frente a los libros de Eva Hesse y leía Kavafis como quien lee la Biblia. Hay gente que decide establecer la máxima distancia con su obra, otros, como Leonilson, la construyen tan dentro suyo que apenas se distingue de su piel.

“No me preocupa la forma, no me preocupa el color, no me preocupa la ubicación. Casi no tengo preocupaciones estéticas. La gente le pone marcos a las obras para protegerlas, yo no. Si algo le pasa a alguno de mis trabajos, le pasa, y punto. Si se rasga la tela, la coso.”

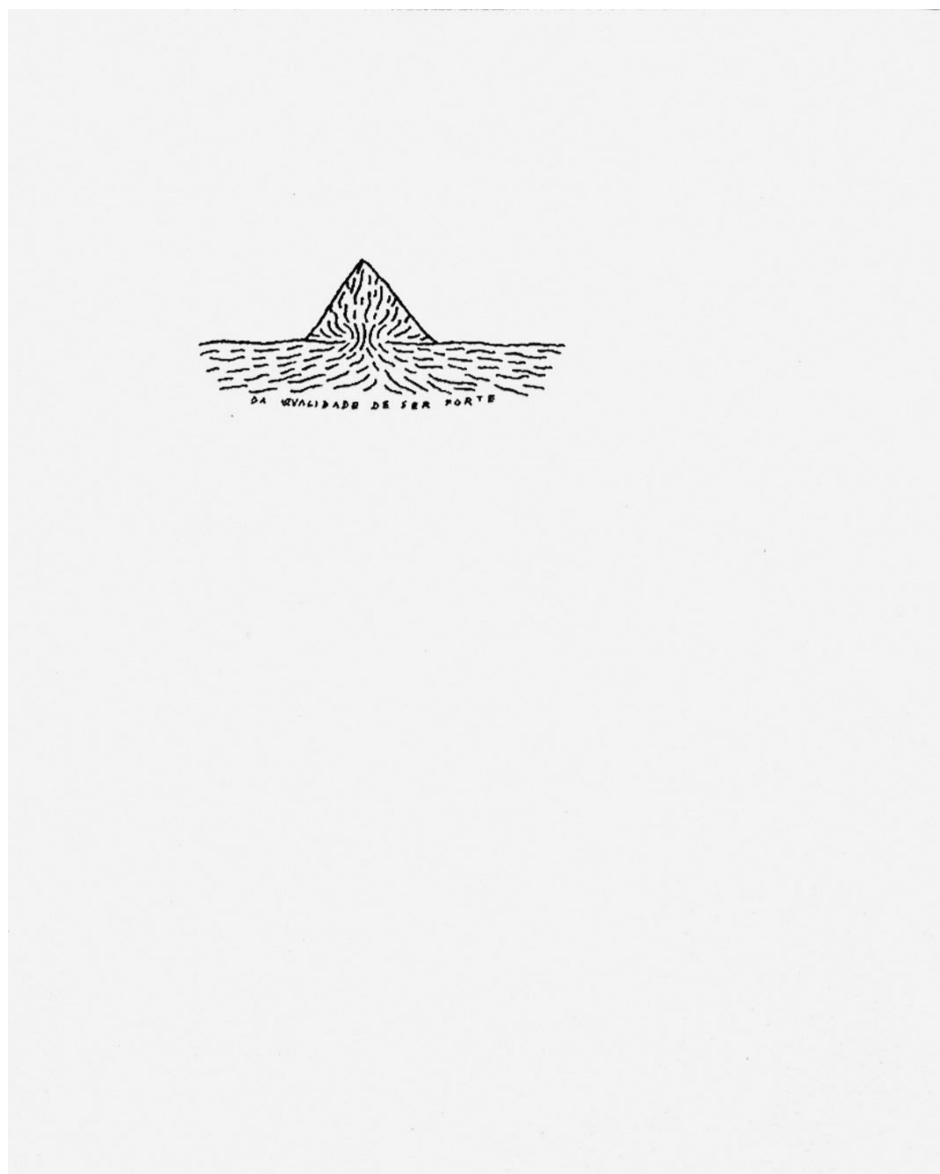
Walt Whitman decía que la prueba de un poeta es que su tierra lo absorbe con el mismo cariño con que él la absorbe a ella. Lo cierto es que aun cuando en vida Leonilson gozaba de fama y reconocimiento, el grueso de la crítica recién comenzó a prestarle atención después de su muerte. Entonces Leonilson se apareció como un James Dean de las artes plásticas. Un ser dotadísimo, con una obra brillante pero trunca que inspiró a las nuevas generaciones: Brasil vio crecer en los años ‘90 un fenómeno que alcanzó el status de “academia” de artistas del bordado, artistas que con aguja e hilo volcaban sus preocupaciones más íntimas sobre la tela. Muchos no fueron más que los asimiladores de una estética y, como tal, se volvió receta, perdió fuerza y ganó en sentimentalismo a cada puntada. El principal iniciador, pero carente de toda responsabilidad sobre lo sucedido, fue Leonilson quien en cambio tomó exactamente lo que necesitaba del mundo del arte –desde Lygia Clark a Beuys y Leda Catunda–, lo transformó y se lo devolvió a las artes plásticas. Todos ganaron en el proceso.

El placer de pintar en Leonilson parece haber sido superado por la sensualidad de los materiales: bordar para él era como dibujar, un *voile* le daba el mismo goce (o más) que un pomo de pintura naranja. Llega un momento en que es obvio que a Leonilson le resulta absolutamente indistinto e insignificante distinguir qué medio está utilizando porque nada debiera distraerlo de lo que importa. Para el artista todo artificio debe ser dejado de lado para ajustar su imagen como quien busca la palabra justa. Si juntamos los datos sueltos, leemos que Leonilson es tímido, alerta, mentiroso, escéptico, ansioso, confundido, vacío y lleno. “Las palabras que elijo son cosas que amo y no puedo dejar de amar”, dice el artista en un video de Karen Harley armado con declaraciones del diario grabado por Leonilson entre 1990 y 1993. “Leo no consigue cambiar el mundo”, anuncia después. Un par de números delatan su edad, 33, 34, 35, edad que por momentos se confunde con la temperatura de un cuerpo destemplado. Al mirar un dibujo de Leonilson el ruido de la calle Esmeralda, los pasos apurados de la gente entrando y saliendo de la Fundación, se amortiguan. Sus imágenes copan la conciencia con la autoridad del punto final en una oración. La intimidad es algo valioso y Leonilson nos la entrega sin rodeos. Es como mirar el mar y no poder dejar de mirar porque cada nueva ola que choca contra la arena parece ser la primera. Miramos porque queremos encontrar algo. En las obras de Leonilson rara vez uno se pierde; lo que es mucho más probable es que termine encontrándose. Unos días antes de morir, Leonilson le comentó a la crítica Lisette Lagnado: “La gente está asustada por la economía, por las plagas, por exponerse. El mundo se ha dado vuelta, todo es *Mad Max*. Si uno hace poesía es un idiota, si es honesto, es un idiota, si cree en Dios, es un idiota”. La gran pregunta aún sigue siendo la misma: ¿qué puede hacer uno en un lugar así?

Leonilson
Longo caminho de um rapaz apaixonado
Fundación Centro de Estudos Brasileiros
Esmeralda 969
Hasta el 23 de diciembre
De lunes a viernes de 10 a 20 hs.
Entrada libre y gratuita

Aun cuando en vida Leonilson gozaba de fama y reconocimiento, el grueso de la crítica recién comenzó a prestarle atención después de su muerte. Entonces Leonilson se apareció como un James Dean de las artes plásticas.Un ser dotadísimo, con una obra brillante pero trunca que inspiró a las nuevas generaciones.





frente a los libros de Eva Hesse y leía Kavafis como quien lee la Biblia. Hay gente que decide establecer la máxima distancia con su obra, otros, como Leonilson, la construyen tan dentro suyo que apenas se distingue de su piel.

> *"No me preocupa la forma, no me preocupa el color, no me preocupa la ubicación. Casi no tengo preocupaciones estéticas. La gente le pone marcos a las obras para protegerlas, yo no. Si algo le pasa a alguno de mis trabajos, le pasa, y punto. Si se rasga la tela, la coso."*

Walt Whitman decía que la prueba de un poeta es que su tierra lo absorbe con el mismo cariño con que él la absorbe a ella. Lo cierto es que aun cuando en vida Leonilson gozaba de fama y reconocimiento, el grueso de la crítica recién comenzó a prestarle atención después de su muerte. Entonces Leonilson se apareció como un James Dean de las artes plásticas. Un ser dotadísimo, con una obra brillante pero trunca que inspiró a las nuevas generaciones: Brasil vio crecer en los años '90 un fenómeno que alcanzó el status de "academia" de artistas del bordado, artistas que con aguja e hilo volcaban sus preocupaciones más íntimas sobre la tela. Muchos no fueron más que los asimiladores de una estética y, como tal, se volvió receta, perdió fuerza y ganó en sentimentalismo a cada puntada. El principal iniciador, pero carente de toda responsabilidad sobre lo sucedido, fue Leonilson quien en cambio tomó exactamente lo que necesitaba del mundo del arte –desde Lygia Clark a Beuys y Leda Catunda–, lo transformó y se lo devolvió a las artes plásticas. Todos ganaron en el proceso.

El placer de pintar en Leonilson parece haber sido superado por la sensualidad de los materiales: bordar para él era como dibujar, un *voile* le daba el mismo goce (o más) que un pomo de pintura naranja. Llega un momento en que es obvio que a Leonilson le resulta absolutamente indistinto e insignificante distinguir qué medio está utilizando porque nada debiera distraerlo de lo que importa. Para el artista todo artificio debe ser dejado de lado para ajustar su imagen como quien busca la palabra justa. Si juntamos los datos sueltos, leemos que Leonilson es tímido, alerta, mentiroso, escéptico, ansioso, confundido, vacío y lleno. "Las palabras que elijo son cosas que amo y no puedo dejar de amar", dice el artista en un video de Karen Harley armado con declaraciones del diario grabado por Leonilson entre 1990 y 1993. "Leo no consigue cambiar el mundo", anuncia después. Un par de números delatan su edad, 33, 34, 35, edad que por momentos se confunde con la temperatura de un cuerpo destemplado. Al mirar un dibujo de Leonilson el ruido de la calle Esmeralda, los pasos apurados de la gente entrando y saliendo de la Fundación, se amortiguan. Sus imágenes copan la conciencia con la autoridad del punto final en una oración. La intimidad es algo valioso y Leonilson nos la entrega sin rodeos. Es como mirar el mar y no poder dejar de mirar porque cada nueva ola que choca contra la arena parece ser la primera. Miramos porque queremos encontrar algo. En las obras de Leonilson rara vez uno se pierde; lo que es mucho más probable es que termine encontrándose. Unos días antes de morir, Leonilson le comentó a la crítica Lisette Lagnado: "La gente está asustada por la economía, por las plagas, por exponerse. El mundo se ha dado vuelta, todo es *Mad Max*. Si uno hace poesía es un idiota, si es honesto, es un idiota, si cree en Dios, es un idiota". La gran pregunta aún sigue siendo la misma: ¿qué puede hacer uno en un lugar así?

Leonilson
Longo caminho de um rapaz apaixonado
Fundación Centro de Estudos Brasileiros
Esmeralda 969
Hasta el 23 de diciembre
De lunes a viernes de 10 a 20 hs.
Entrada libre y gratuita



Aun cuando en vida Leonilson gozaba de fama y reconocimiento, el grueso de la crítica recién comenzó a prestarle atención después de su muerte. Entonces Leonilson se apareció como un James Dean de las artes plásticas.Un ser dotadísimo, con una obra brillante pero trunca que inspiró a las nuevas generaciones.

saliradar@pagina12.com.ar

INEVITABLES

teatro



Réquiem Nupcial, ceremonia poética

Feliz enlace de la poesía, el teatro y el vestuario en este réquiem en el que Adela, una mujer entrada en años y en kilos, recorre las calles buscando a Cacho. Y va vestida de novia junto a su asustada modista y un cortejo de niñas que le llevan su larga cola. Un experimento con dramaturgia y dirección de Marta Paccamici que tiene como madrinas a las poetisas Adelia Prado, Irene Gruss e Ivonne Bordelois; y como padrinos a Fernando Pessoa y a D. H. Lawrence. La novia (Marta Paccamici) saludará en el aljibe.

De viernes a domingo a las 20.30, en el Patio del Aljibe del Centro Cultural Recoleta, Junín 1930. Entrada: $ 5.

Hotel Melancólico

Ultimas funciones de una divertida comedia de situaciones donde distintos personajes entremezclan su vida en el patio y en el baño de un hotel de mala muerte. Una obra de Mariela Asensio que tiene un toque de Edith Piaf, donde una mujer perro ladra sin parar y todos buscan inevitablemente el sexo y el amor. Una acertada fusión de teatro, música y poesía en plena vida cotidiana.

Viernes a las 22 en La Carbonera, Balcarce 998, 4362-2651. Entrada: $ 8.

música



Autoayuda

Acompañado por un coqueto librito aterciopelado, el cuarto disco del dandy por excelencia del under porteño está a la altura de lo mejor de su discografía. Siempre junto a su grupo Baccarat, el otrora platense por adopción Sergio Pángaro recupera temas de vieja data, como “Estatua de nylon” e incluso “Mal mortal” –el hit que nunca fue de los San Martín Vampires, su anterior grupo–, y presenta además todo un repertorio de canciones al servicio del título del disco, todas ellas capaces de autoayudar a su público fiel. Y no tanto, también.

Longes

Otrora joven prodigio de la música gaucha, hace tiempo que Vitor Ramil dejó de ser joven, pero sigue siendo un prodigio, siempre de culto. Producido nuevamente por Pedro Aznar, con la participación de Santiago Vázquez y Cristian Judurcha, Ramil reincide en la idea de grabar su música en Buenos Aires, produciendo un nuevo álbum de su discografía, en el que adapta poemas de Emily Dickinson –“A Word is Dead”– y Joao de Cunha Vargas –“Querência”– pero, principalmente, presenta un repertorio de temas propios.

Salí A MOVERTE



Circo beat

Malabares, trapecio, equilibrio y más en la escuela de circo de Gerardo Hochman.

POR CECILIA SOSA

Llega el verano y los cuerpos piden abandonar un poco el espíritu quietista de la rutina urbana. Pero antes de disponerse a sudar frente a implacables espejos de gimnasio que exigen cuantificar musculaciones en alza, **Radar** ofrece cuatro voladas opciones para explorar posibilidades corporales algo más audaces, que de paso invitan a desanudarse un poco.

¿Deslizarse en aéreas contorsiones en tela? ¿Desafiar la gravedad en un mortero casi imposible? ¿Revolear platos chinos, sombreros o bastones? ¿Hacer equilibrio en monociclo? ¿Hamacarse en un trapecio volante? En Charcas y Fitz Roy funciona desde hace más de diez años la Escuela de circo La Arena, de Gerardo Hochman, una casa antigua donde todo invita a la pirueta. Aquí y allá pululan sogas, arneses, trapecios y hasta en el bar-comedor, armado en un patio con hermosas mesitas y banquetas (también en alto), hay contorsionistas de papel que perpetúan sus bailes por el techo. Aún más: basta trepar una escalera para encontrarse con un trapecio al vuelo plantado en medio de la terraza para practicar a cielo abierto. Y una Pelopincho para los que estén sedientos pero no de tanto riesgo.

Mientras en una de las habitaciones una acróbata de paso desafía todo hábitat caminando por una soga suspendida en el aire, en el acolchonado salón principal (que puede ser espiado desde la calle) una inusual compañía de acróbatas y músicos ensaya *Sanos y salvos*, el espectáculo que estrenará en enero. Con fellinesca liviandad, magníficos seres contorsionan, silban y bailan frente a un Hochman que no pierde autoridad por andar descalzo. ¿Cómo sumarse a la fiesta? Todos los días hay clases para chicos, adolescentes y adultos en todas las destrezas circenses posibles: acrobacia, minitramp, trapecio, telas, malabares, swinging, equilibrio en zancos, rodillos y esferas; baile y expresión corporal. Sólo hay que darse una vuelta por las muestras de fin de año y convencerse de una vez de que *Zampanò* ha finalmente arribado.

La Arena queda en Charcas 5058, 4777-8920, *www.circoarena.com.ar*



FOTO: PABLO MEHANNA

La quietud del movimiento

Arte marcial chino suave y envolvente para convertirse en un niño leñador.

POR C. S.

Enfundado en sus zapatitos de templo budista shaolín, Daniel Vera manipula un magnífico abanico rojo con una pericia que hasta un *Loco Mía* envidiaría. Yamila empuña una espada y, entre ambos, componen una coreografía tan precisa, armónica y suave que parece suspendida en el tiempo. ¿Dos atípicos guerreros perdidos en Parque Centenario? ¿El casting de un nuevo film oriental? No, entrenador y practicante de Tai Chi Chuan, un arte marcial de más tres siglos de antigüedad que busca encontrar la quietud en el movimiento.

Si entre las artes marciales el efectismo del *shaolín* (mal conocido como “kung fu”, que significa “alto grado de pericia y maestría” y vale para cualquier disciplina) es que cuenta con difusiones más estelares, las suaves y envolventes bondades del Tai Chi no suelen ser tan conocidas. Aunque, como el yin y el yang, ambas artes se complementan; no hay como las finas posturas del Tai Chi, que tienden más y más a tierra, para tornear piernas y glúteos antes de zambullirse en la pileta. Sus técnicas de respiración y auto-contemplación ayudan a encontrar el equilibrio y la armonía; y resultan ideales para combinar con meditación Zen.

Vera se inició a los 17, practicó durante ocho años shaolín y luego le sumó la elegancia plácida del Tai Chi. Fue uno de los iniciadores de De la Guarda y El Descueve, y hasta Catherine Fulop lo convocó para la coreografía de su programa de cable; ahora entrena en ambas disciplinas. Al aire libre o en salón, en soledad o en grupo (no necesariamente de ancianos), el Tai Chi hasta regala gráciles abanicos y estilizadas espadas a sus practicantes más avezados.

Ya lo dice un proverbio chino: si practicas Tai Chi dos veces por día –por la mañana y por la tarde–, obtendrás la flexibilidad de un niño y la fortaleza de un leñador. A hacer la prueba.

Las clases de Tai Chi se dictan martes de 20 a 21, y jueves de 19.30 y 20.30 en Yatay 961; y lunes y jueves de 9 a 10 en Lambaré 990. Informes al 4585-5818.

video



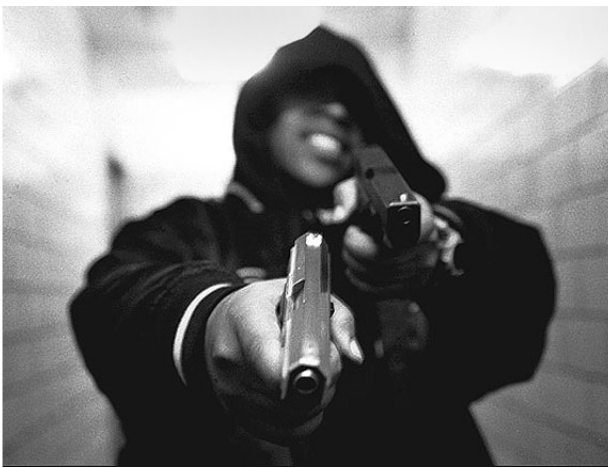
Seinfeld

Va completándose la edición en dvd de la serie “sobre la nada”, el mayor hito de la televisión norteamericana de los años ’90, iniciada hace un año. Este mes verán la luz las temporadas quinta y sexta, con Cosmo Kramer y George Costanza radicalizando sus costados más oscuros y absurdos; los guiones cada vez más afilados y Jerry Seinfeld afianzándose como el último de los grandes comediantes neoyorquinos, cuando *Saturday Night Live* ya empezaba a declinar. Es la parte del medio, el pico de la serie, tres años antes de que su protagonista, coguionista y creador dijera “basta”, al parecer para siempre.

Golpe bajo

La edición en dvd de esta película de Robert Aldrich de 1974 (*The Longest Yard*) no parte de lo que podría ser un merecido rescate de la obra de su autor, sino que pretende aprovechar el estreno de su remake protagonizada por Adam Sandler. Un famoso jugador de rugby va preso por robo y tras las rejas organiza un partido entre reclusos y guardias. No es *Doce del patíbulo* –uno de los opus más célebres de su director– pero comparte con ella su indeclinable simpatía por antihéroes y perdedores.

cine



Archivo abierto

La Lugones cierra su temporada 2005 con una muestra de films más o menos recientes que no tuvieron mucha repercusión en su estreno comercial. Entre otros títulos, se verán en copias en fílmico *El odio*, enérgico film-manifiesto del francés Matthiew Kassovitz (este lunes); *Otro día en el paraíso* (de Larry Clark, el autor de *Kids*, el viernes) y, el próximo fin de semana, *Velvet Goldmine*, el film de Todd Haynes que para muchos es la obra definitiva sobre el glam rock.

Toda la semana en la sala Leopoldo Lugones, Av. Corrientes 1530
www.teatrosanmartin.com.ar

King Kong

Se acerca el estreno del rey Kong según Peter Jackson, y la Filmoteca se anticipa con un ciclo de distintas versiones del mono tremendo en pantalla grande: primero la menos lograda (una secuela del papelón de fines de los ‘70, con el famoso muñeco de Carlo Rambaldi); luego una incursión nipona del director de *Godzilla*, y las dos maravillas de principios de los ‘30 (*King Kong* y *El hijo de Kong*), cuyos simios cobraron vida gracias a las manos maestras del animador Willis O’Brien.

Del jueves 24 al sábado 26 a las 23.55, y el domingo 27 a las 22.15, en el Malba, Av. Figueroa Alcorta 3415.

televisión



American Pimp

Los hermanos Albert y Allen Hughes se dieron a conocer con una pequeña película sobre conflictos raciales llamada *Verdugos de la calle*. Entre aquella y su multimillonaria versión cinematográfica del comic *Desde el infierno*, filmaron este documental sobre el mundo de los proxenetas yanquis que apuesta a debatir la imagen más común que se tiene de ellos a través de testimonios de la calle y un recorrido histórico de la “profesión”. Una oportunidad: acá no llegó a los cines ni al video.

El sábado 26 a la medianoche por I-Sat.

Commander in Chief

La gran Geena Davies se reinventa a sí misma en esta nueva serie en la que encarna a la presidenta de los Estados Unidos. Proveniente de una fuerza política independiente, semejante cargo recae en sus hombros cuando muere el primer mandatario, un líder republicano que la sumó a sus filas para alcanzar el poder. Por supuesto, todo el mundo espera verla caer. Una propuesta mucho más rara y arriesgada que la muy meritoria West Wing se perfila como la mejor incorporación de la nueva temporada televisiva del cable.

Lunes a las 22.00 (repite domingos a las 19.00) por Sony.





FOTO: PABLO MEHANNA

Hay que tocarse más

CI, o una sorprendente práctica basada en el contacto sugerente.

POR NICOLAS FINK

Dicen que sir Isaac Newton descansaba bajo un árbol cuando una manzana impactó en su cabeza y le reveló la Ley de Gravedad. A principios de los años ‘70, en Estados Unidos, un grupo de personas se propuso investigar, según sus propias palabras, “cómo se siente ser la manzana”. No era fruta: de esas indagaciones surgió una técnica difundida en el mundo y conocida como “Contact Improvisación” (CI). Vanina Goldstein –profesora de CI, además de bailarina y actriz– dice que se trata de una danza y de una técnica de desarrollo sensorial y perceptivo. “La idea es ganar conciencia y trabajar con el propio peso y las energías físicas: caída, roce, aceleración”, explica.

Las clases pueden comenzar con la tradicional “pequeña danza”: de pie, observando los movimientos sutiles del cuerpo, su eje, el equilibrio. A Vanina le gusta, además, explorar otras vías. Por ejemplo, la piel: un alumno se acuesta en el piso, con los ojos cerrados. El otro, sentado a su lado, le toca el brazo, la cara, las piernas. Con un dedo. Con toda la mano. Con la mejilla. Modificando la presión, el modo, la duración del roce. Luego cambian.

Después se trabaja en duplas –que pueden devenir tríos o cuartetos–. Las clases duran dos horas. No hay formas o rutinas previamente definidas. Los participantes se concentran en la percepción interna del movimiento, y en el toque e interacción con el otro. Uno entrega el peso, el otro lo recibe. Los cuerpos giran, ruedan, van al suelo, vuelven a subir, siempre en contacto. Se comunican, exploran formas, juegan a moverse y dejarse mover, en una dinámica improvisada de acción y reacción. De a poco crece la adrenalina, la piel se sensibiliza, las percepciones se amplían. “Ahí es cuando se arma la danza”, asegura Vanina. Y realmente dan ganas de bailar. Nada que ver con Pachá.

Para probar una clase, hay que escribir a *info@orioncentro.com* o llamar al 4502-3757. Más información en *www.orioncentro.com*

Vuela, vuela

Danza aérea, para caminar por las paredes y bailar en las alturas.

POR N. F.

Tres veces por semana, un grupo de personas se encierra en un galpón para colgarse y volar. No sólo es legal. También es saludable y divertido. Además se puede: caminar por las paredes como una mosca, dar vueltas en el aire como un planeta, bailar en las alturas, ser por un rato superhéroe, ave o ángel –o simplemente uno mismo un poco más lejos de la tierra–. Basta con acercarse al Espacio Aguirre, un galpón amplio, con grandes ventanales y techo de chapa, donde Paula Bandini y Nazarena Mon coordinan las clases de acrobacia y danza aérea.

“Que no decaiga”, pide un joven lema, y las profesoras se muestran comprometidas con el principio. Son bailarinas de larga trayectoria, integrantes de la compañía de Brenda Angiel, y parte de la energética troupe De la Guarda. Pero afirman que no se requiere ningún conocimiento o estado físico especial para explorar ese ¿lugar? donde no hay nada más que aire.

Las clases duran dos horas. Comienzan con un poco de gimnasia y media hora para elongar a conciencia cada músculo del cuerpo. Y luego... arriba. Se puede elegir, por ejemplo, caminar y correr por las paredes, o ser izado hacia el techo, siempre a varios metros de altura y asegurado con los arneses y mosquetones correspondientes. Si teme al vacío y se prefiere ir más lento, se puede optar por permanecer colgado pero en contacto con el suelo, y tentar el aire de a poco y a saltitos. La variedad de arneses y sogas permite satisfacer cada capricho aéreo. También es posible observar una clase en un cómodo sillón. Allá arriba, lejos del piso, los alumnos juegan e improvisan. Las profesoras supervisan, proponen y orientan. Al terminar la clase, todo se siente más liviano, y al salir a la calle, el calor tarda un poco más de lo habitual en aplastarnos contra el suelo. Aproveche: el aire, todavía, es libre.

Espacio Aguirre está en Aguirre 1270, 4854-1905. Las clases se dictan lunes, jueves y sábados. E-mail: *danza_aerea@yahoo.com.ar*

Cine >
El mercader de Venecia,
en cine y con todo

Judíos,



Siendo una de las obras más inclasificables de Shakespeare, por la que ha sido acusado de antisemita, que ha obligado a generaciones de críticos a contorsionar sus argumentos con tal de esquivar la evidente trama gay, y con un afilado retrato social de una plutocracia digna de la City y Punta del Este, El mercader de Venecia jamás fue adaptada al cine hasta ahora. Y llega con todo: gays, lesbianas, sadomasoquismo, Al Pacino como Shylock y hasta escenas nunca escritas por el Bardo de Avon.

POR CARLOS GAMERRO

El *mercader de Venecia*, con ser una de las obras más conocidas de William Shakespeare, y una de las más populares en los colegios del mundo de habla inglesa (hasta que la creciente sensibilidad hacia cuestiones de discriminación racial llevara a sacarla del currículum de algunas escuelas de los EE.UU.), nunca, salvo olvidadas versiones mudas, había sido llevada al cine. En el 2004 se estrenó finalmente *William Shakespeare's: The Merchant of Venice*, dirigida por Michael Radford (*Il Postino*) con Jeremy Irons como el mercader de marras, Joseph Fiennes (*Shakespeare enamorado*) como Bassanio, Lynn Collins como Portia (reemplazando a último momento, se dice, a la embarazada Kate Blanchett, de la cual parece un clon generado por CGI) y el plato fuerte: Al Pacino en el rol de Shylock.

Los motivos de esta renuencia a llevar a *El mercader* al cine son fáciles de comprender: la obra, así como la vemos, es antisemita hasta la médula, y después del Holocausto sólo podría representarse, tal como su autor la concibió, en alguna colonia de refugiados nazis. Esto no quiere decir que Shakespeare fuera, personalmente, antisemita, y la obra el equivalente isabelino de la propaganda nazi: si el personaje de Shylock ha pasado de ser un símbolo de la maldad intrínseca de los judíos a un emblema de la crueldad con que a lo largo de la historia han sido perseguidos, ello no se debe solamente a relecturas forzadas hechas desde la sensibilidad moderna hacia las cuestiones raciales sino a una serie de ambigüedades, contradicciones y ambivalencias ya presentes en la obra desde el vamos. Su inmediata antecesora, la irredimiblemente racista *El judío de Malta* de Marlowe, se ha mostrado en cambio impermeable a cualquier clase de rescate.

No sería, por otra parte, la primera vez que Shakespeare escribía una obra con dos lecturas, una oficial y obvia, y otra sutil, para un público más sensible, o solamente para sí mismo (*Enrique V* es en este sentido un caso paradigmático). Shakespeare fue un temprano maestro en eso que entre nosotros tan bien encarnaron *Los Simpson*: el arte de escribir una sola obra para distintos públicos, que funciona en distintos niveles; en la época isabelina, éstos no eran tanto de edad sino sociales, era un teatro para todas las clases (desde la reina hasta el último *groundling*). Parece haber dos *Mercaderes de Venecia*: una para la ralea, una comedia en la cual Shylock es un villano cómico, un espantajo sobre el cual el público también puede ejercitar el antoniano arte del escupitajo y festejar con burlas y pullas su derrota y conversión forzada; y otra en la cual es un personaje digno de respeto, que alcanza sobre el final un *pathos* casi sublime y cuyas palabras siguen resonando por encima de la dulce música de Belmont, y el *happy end* de los tilingos triunfantes se nos queda atascado en la garganta. La obra puede leerse así como una ilustración de la superioridad de la caridad y la misericordia cristianas sobre la ferocidad de la judía ley del Talión (que es como decir del Nuevo Testamento sobre el Antiguo), o como una *parodia* de dichas virtudes cristianas –el evidente sadismo con el cual Portia, luego el duque y Antonio, reducen a Shylock a *homo sacer* convierte el tantas veces citado discurso de ésta sobre la misericordia en una broma de mal gusto–. (Otro truco shakespeareano: escribir textos ejemplares que fuera de contexto pueden tomarse literalmente y en la situación dramática se vuelven poderosamente irónicos.)

ENTRE COLE PORTER Y ARTHUR MILLER

En el período isabelino había pocos judíos en Londres –cien o a lo sumo doscientos– y todos eran (debían ser) conversos, al menos declarados, y hay quienes dicen que Shakespeare, creador de uno de los judíos más famosos de la literatura, no había visto uno en su vida. ¿Dónde, entonces, encontró Shakespeare el modelo para Shylock? Joyce, en *Ulises*, tiene una hipótesis: "Sacó a Shylock de su propio largo bolsillo", y exigió su libra de carne como interés por todo dinero prestado. ¿En qué otra forma podría haberse enriquecido rápidamente...? Borges, en cambio, en "Deutsches Requiem", propone esta otra: "Un prestamista londinense del siglo XVI vanamente trata, al morir, de vindicar sus culpas, sin sospechar que la secreta justificación de su vida es haber inspirado a uno de sus clientes (que lo ha visto una sola vez y a quien no recuerda) el personaje de Shylock". De las dos, la de Borges es la más conmovedora; la de Joyce, quizá, la más verdadera, y a su lado la de nuestro compatriota peca de sentimental.

Más allá de estas conjeturas, evidentemente algo pasa con Shylock para que –desde Macklin, Kean e Irving hasta Olivier y Pacino– los grandes actores se lo disputen, mientras que el mercader o Bassanio se rifen por docena. La verdadera venganza del judío es estética: se roba la obra y deja a todos los cristianos pagando. Su lenguaje deja atrás y anula al de todos los otros personajes: si bien habla menos que muchos de ellos, al final de la obra son sus palabras –y no la vacua poesía de los alegres venecianos– las que siguen resonando en la mente del espectador. Shylock parece haberse escapado de otra obra, de una de esas sangrientas tragedias de venganza a las que isabelinos y jacobinos eran tan afectos, y metido por error en una comedia del tipo de *Como gustéis* o *Sueño de una noche de verano*. (Harold Bloom propone esta variante: en un musical de Cole Porter, un personaje de Arthur Miller.)

Lo cual plantea el problema del género de esta obra inclasificable. Considerarla como comedia sin más –así aparece en el *Folio*, y así se la ha definido siempre– implica aceptar que el final es feliz, que todo se ha solucionado para bien, que aun en contra de su voluntad, y gracias al siempre generoso Antonio, el judío ha sido salvado y no irá al infierno. En otras palabras, para definirla como comedia es requisito indispensable levantar el brazo derecho en alto. Pero, aun dejando los reparos modernos de lado, es una obra que tiene un comienzo oscuro y peligroso, que parece prometer un final acorde: una tragedia que termina como comedia, así como *Romeo y Julieta* es una comedia que termina como tragedia. Algunos la han querido por ellos vincular con los *problem plays*, que también podrían definirse como comedias amargas: *Bien está lo que bien acaba*, *Medida por medida*, *Troilo y Crésida*. Pero aquí vuelve a plantearse la pregunta: ¿los problemas, la amargura, corresponden a la época de Shakespeare o a la nuestra? ¿No será que queremos ver *El mercader de Venecia* como problemática para salvarla?

ESCUPIRE SOBRE MI SHYLOCK

Todas las discusiones empiezan por el personaje que no da nombre a la obra y sin embargo la define. No hay manera de saber si la grandeza de Shylock fue un propósito deliberado del autor o algo que, para su inmensa sorpresa, le sucedió, que se le fue de las manos. La obra hubiera funcionado perfectamente –incluso sería más homogénea, menos problemática– con un Shylock de cartón pintado, a la manera del Barrabás de *El judío de Malta*, que es uno de esos escasos villanos que se deleitan en hacer el mal y admitirlo públicamente: "En cuanto a mí, doy vueltas de noche / y mato a los enfermos que gimen al pie del muro / o me dedico a envenenar los pozos". Lo cual, por otra parte, no habla de ningún fervor particular de Marlowe, el

gays y tilingos



autor maldito de la Inglaterra de su tiempo: los judíos eran generalmente odiados, temidos o al menos despreciados, uno de ellos –el médico de la reina, López– acababa de ser ejecutado y descuartizado públicamente, tras ser falsamente acusado de conspirar contra ella –y en ese momento "daban bien" como villanos– de manera análoga a cómo las modas de Hollywood van rotando sus malos: los nazis o los japoneses a partir del '40, los rusos después, los musulmanes en la actualidad. Se trata meramente de la pereza –unida a veces a cierta irresponsabilidad moral– del artista que no quiere perder energías otiempo dramático construyendo un villano y lo toma *ready made* del imaginario popular vigente. Shakespeare tampoco es inocente de tal pecadillo, al que Joyce (o al menos su portavoz Stephen Dedalus) agrega el del oportunismo: "Todos los sucesos traían grano a su molino. Shylock resuena con la persecución de judíos que siguió al ahorcamiento y descuartizamiento de López, el boticario de la reina, siendo arrancado su corazón de hebreo cuando el judío estaba todavía vivo".

¿Cómo lidiar, al representar *El mercader de Venecia*, con el espectro de Auschwitz? Lawrence Olivier, en su versión televisiva, nos da un Shylock decimonónico, caracterizado como un intelectual o doctor judío recién salido de una película sobre las injusticias de la Alemania nazi. Más allá de la interpretación de Olivier (totalmente volcada al *pathos*), la idea de un *Mercader* en el siglo XIX simplemente no funciona. La libra de carne pertenece al verosímil de unos espectadores que camino al teatro, sobre el puente de Londres, se cruzaban con un racimo de cabezas clavadas sobre picas; que el día antes habían trocado las delicias de la poesía shakespeareana por las de un oso destrozado por perros o las de una ejecución con descuartizamiento como la que el bueno de López había brindado. La trama de *El mercader de Venecia* requiere al menos de la ferocidad inocente y festiva de la Europa renacentista para resultar mínimamente creíble. La estrategia de Radford, en ese sentido, es más apta. Apenas la película comienza, un título anuncia "Venecia, 1596", y enseguida aparecen otros con informaciones contextuales: "La intolerancia hacia los judíos era un dato de la vida del siglo XVI, aun en Venecia, la más poderosa y liberal de las ciudades-estado europeas... Los judíos estaban obligados por ley a vivir en la parte amurallada o gueto... Los que dejaban el gueto debían llevar un sombrero rojo que los identificaba como tales". Estos textos se ven acompañados por imágenes: quema de libros en hebreo, fanáticos religiosos azuzando al populacho contra los judíos, montaje de una cruz con las tetas de una prostituta (léase hipocresía cristiana), las máscaras venecianas de los cristianos que van a raptar (con su consentimiento) a la hija de Shylock, que aun dentro del rigor histórico sugieren las de los drugos de *La naranja mecánica*... Junto con este *foregrounding* histórico, se da el de los personajes: aquí *vemos* a Antonio escupir sobre Shylock (en la obra tenemos, de este hecho, apenas el *relato* de Shylock), o derretirse de amor por Bassanio al verlo desde su ventana. En una entrevista, el director afirma que esta presentación de la historia previa de mundo y personajes, *antes* de entrar en el texto de Shakespeare, es la marca distintiva de su película, aquello que la coloca por encima de los anteriores intentos de llevar al cine al bardo: "Uno ve el *Otelo* de Welles y el *Macbeth* de Polanski y son películas muy lindas y todo eso pero, a uno, Otelo o Macbeth le importan un carajo. En cambio, en *mi* película yo aporto la historia previa de los personajes, y así el espectador se engancha". No contento con barrer a sus colegas de un plumazo, Radford la emprende con el mismo bardo: "En la obra, la primera escena entre Antonio y Shylock está muerta hasta que empiezan con lo de la libra de carne. En cambio, en *mi* película, uno ha visto a Antonio escupiendo sobre Shylock, y entonces piensa: '¡Epa! ¿Qué va a pasar entre estos dos?'. La escena está viva desde el vamos". Aunque resulte algo difícil compartir la exaltación del director ante este descubrimiento que revolucionará para siempre el mundo de las adaptaciones cinematográficas (y que se sirve con imágenes de Radford saltando desnudo de la bañera, gritando: "¡Eureka! ¡Historia previa! ¡Lo he logrado!"), es cierto que su estrategia funciona, aunque más en el plano ideológico que dramático: el *foregrounding* histórico abre un paraguas ante los posibles resquemores de un público moderno, anunciándoles que no van a ver un alegato racista, y contextualizando, dentro de los parámetros de la corrección política, toda la lectura del texto shakespeareano.

Antonio es un puto rico que necesita o acostumbra mantener a sus amantes. Y tratar directamente la trama gay de *El mercader* permite explicar con sencillez lo que obligó a críticos de otras épocas al arte del contorsionismo. Un caso testigo: la tristeza de Antonio. ¿Por qué está triste Antonio? Respuesta: porque el chongo lo deja por otra, y encima le pide guita para conquistarla.

UN NAZI CON VIRGILIO BAJO EL BRAZO

La caracterización de Shylock y la interpretación de Al Pacino también juegan a seguro desde el vamos: eluden por completo la caricatura, apuestan –correctamente desde la corrección política, incorrectamente desde las necesidades dramáticas– a un judío subactuado. El mejor momento de Pacino está en la escena final, cuando los cristianos lo quiebran y lo vencen y le infligen la humillación última de perdonarlo a cambio de que se haga cristiano (con el aliciente de la pena de muerte si no lo hace). La frase que Harold Bloom considera inaceptable, su "I am content" cuando le preguntan si le parece bien el trato, resulta apropiadamente inaudible en su garganta estrangulada, y sólo puede recuperarse a través de un conocimiento previo del texto o de los subtítulos, que como tantas veces sucede en el cine arruinan con su buchona explicitud las sutilezas del diálogo. El problema –en esta escena sobre todo– es que parece estar actuando solo. No tanto por sus pares –aunque Portia, Bassanio y aun Antonio quedan chiquitos a su lado– sino por la turba veneciana que Radford introduce en la corte y no se atreve luego a utilizar. Apenas un manotazo a su kipá, seguido de un escupitajo casi de forma, y ya. La escena hubiera ganado si Radford se hubiera animado a montar una *Kristallnacht* veneciana, si las sucesivas derrotas de Shylock a manos de la piadosa Portia hubieran sido festejadas por un aquelarre digno del Bosco, Goya o Ensor. A veces, para criticar adecuadamente al odio racista, hay que jugarse a mostrarlo en todo lo que tiene de gozoso, carnavalesco y orgiástico. Si no, el espectador lo verá siempre como algo incomprensible, ajeno y lejano.

En el caso de Antonio, el problema es de otra índole. La idea de que un hombre cortés, generoso, educado y blando de corazón pueda a la vez ser un racista fanático, dado a las patadas y a los escupitajos, es en sí no sólo dramáticamente interesante sino políticamente certera, y uno duda de que Shakespeare –como algunos afirman– no tuviera ocasión de observar a sus antisemitas al natural, tan bien capta sus rasgos diferenciales: la caricatura del racista bruto y vociferante en Gratiano, el *skinhead* veneciano, y en Antonio algo más sutil e insidioso: esa persona culta y amable con la que hemos estado manteniendo durante horas una charla agradable y que en el momento menos pensado (tal vez hasta con un volumen de Virgilio o Dante en la mano) muestra la hilacha y empieza a rezumar su ponzoña hitleriana. El problema del Antonio de Radford no es de definición del personaje sino de *casting*: Jeremy Irons está perfecto en los lánguidos momentos en que mira a Bassanio con esos ojos oscuros y suplicantes que dicen sin parar "mirá lo que hago por vos" –desde *Un amor de Swann* a *Lolita*, los roles de amante despechado son los que mejor le salen–, pero los intentos de ponerlo de villano –como en *Duro de matar 3*– siempre resultaron un desastre, y por lo mismo no resulta creíble en sus raptos de antisemitis-

>>>

OTRAS VOCES, OTROS SHAKESPEARES: LAWRENCE OLIVIER COMO HALMET. EL HAMLET DE OLANSKY. ORSON WELLES COMO OTELO.





>>>

mo fanático: tiene tal cara de bueno que cuando escupe a Shylock uno siente que quizá lo hizo porque notó que el cutis se le estaba resecando.

GAYS Y LESBIANAS EN PUNTA DEL ESTE

Hay dos mundos en *El mercader*, Venecia y Belmont, que es como decir Buenos Aires y Punta, ambos con un denominador común: el dinero. Resulta siempre asombrosa la capacidad de Shakespeare para penetrar en los mecanismos sociales y psicológicos de sociedades distintas de la suya, en este caso Venecia, una plutocracia, una república de comerciantes donde la ley fundamental era la del mercado. Venecia es el mundo de los viejos, los que hacen la plata (Antonio y Shylock). Los jóvenes, los que la gastan, pertenecen –y eventualmente se congregan– en Belmont, donde Portia hace de Gatsby. De los tres hilos argumentales de la obra –el de los cofrecillos, el de la libra de carne, el del anillo–, el tercero muestra el progreso de Bassanio, el Isidoro Cañones veneciano, de Venecia a Belmont, o sea de Antonio a Portia, o sea de *góndola boy* a *latin lover*.

Que Antonio es un puto rico que necesita o al menos acostumbra a mantener a sus amantes es una evidencia tan flagrante que uno se pregunta cómo fue posible leer la obra obviándola (como se hizo en el siglo XIX y gran parte del XX). La ventaja de poder hablar abiertamente de cuestiones como ésta no es sólo de orden moral sino intelectual: poder tratar directamente la trama gay de *El mercader* nos permite explicar con sencillez lo que obligó a críticos de otras épocas al arte del contorsionismo. Un caso testigo: la tristeza de Antonio. "¿Por qué está triste Antonio?", era una clásica pregunta de secundario, que recibía explicaciones desde circunstanciales a existenciales. Harold Goddard, uno de los clásicos de la crítica shakespeareana, arriesga la hipótesis de que "Antonio fue hecho para cosas más nobles. Y así sufre ese exilio del alma que inevitablemente aqueja a todo aquel que consagra su vida a alguna tarea por debajo de su nivel espiritual". Antonio, sostiene Goddard, se siente rebajado por su condición de mercader y, freudianamente, odia a Shylock porque éste le devuelve una imagen en espejo de su carácter: "Es el enojo consigo mismo, y no una forma convencional de antisemitismo, de la cual a Antonio bajo ninguna circunstancia podría acusársele, la causa de sus feroces e irracionales exabruptos contra Shylock". Aun sin formular la insidiosa y obvia pregunta de cuáles son esas cosas más nobles para las que fue hecho un hombre cuyos únicos intereses visibles son hacer plata, escupir sobre los judíos y encamarse con los jóvenes venecianos, uno tiene ganas de acercarse y decir: "Harold, el hombre está triste porque el chongo lo deja por otra, y encima le pide guita para conquistarla". La otra conducta "inexplicable" de Antonio, su vocación masoquístico-suicida que lo lleva a cerrar el trato de la libra de carne, tantas veces tan mal explicada, lo es sólo porque la mojigatería victoriana impide ver la verdad que nos salta a la cara: ante la guaranga caradurez de Bassanio (es evidente que ya le tiene tomado el tiempo y sabe que Antonio se deja hacer cualquier cosa, cuanto más humillante, mejor –a fin de cuentas, para alguien que ejerce el poder no hay mejor descanso que el sometimiento en el amor o los roles sexuales), Antonio complementa su sadismo haciéndole la puesta en escena masoquista: "Mirá, yo por vos doy una libra de mi carne... Y vos te vas con ésa". Al final, con Portia (con los billetes de Portia) bien guardados en el cofrecillo de plomo, Bassanio puede darse el lujo de sentirse culpable y le confiesa a Antonio que él ha sido el único amor de su vida: "Mas vida, esposa y mundo / no superan en mí la estimación por vuestra vida", sin saber que su esposa está presente, claro.

> "Uno ve el *Otelo* de Welles y el *Macbeth* de Polanski y son películas muy lindas y todo eso, pero, a uno, Otelo o Macbeth le importan un carajo. En cambio, en *mi* película yo aporto la historia previa de los personajes, y así el espectador se engancha." **MICHAEL RADFORD, DIRECTOR**

Así también se explica el de otro modo pavote quinto acto, completamente innecesario, ya que Shylock ha sido derrotado y Antonio liberado a fines del cuarto. Pero Portia, artífice de esta liberación, tiene agenda propia: salvó a Antonio por la bondad de su corazón, para ejercitar sus dotes de abogado (es uno de los varios momentos protofeministas de esta obra, que juega hasta el cansancio a confundir los roles sexuales: una mujer vestida de hombre sabe más de leyes que todos los venecianos juntos, incluidos el duque y sus magníficos), porque se aburre en Belmont y –sobre todo– para explicarle al bueno de Antonio que Bassanio, o al menos una parte de él, ha cambiado *definitivamente* de dueño (el simbolismo del anillo es evidente hasta lo guarango). Un Antonio muerto hubiera podido convertirse en un espectro, el aguafiestas de cada encuentro sexual de los recién casados; un Antonio vivo, en un rival de cuidado por el derecho a la libra (o algo menos, en este caso el peso exacto no importa tanto) de carne de Bassanio. Por eso, recién cuando Antonio se ofrece a salir de garante, asegurando que nunca más Bassanio entregará su anillo a otra/o, Portia accede a devolvérselo: el quinto acto bien podría titularse *El gigoló domado*. Hay un "saquemos al gay del armario literario" que suele ser gratuito y subjetivo, como el que ve una relación lésbica entre Portia y Nerissa, que en esta película se dan un besito más que sugestivo: resulta simpático, pero la trama no cambia, no se simplifican las motivaciones, no se aclaran problemas previamente irresolubles. Plantear la relación homosexual entre Antonio y Bassanio, en cambio, implica restituir al texto una simplicidad originaria que la crítica victoriana había convertido en un entreverado fárrago, y una de las ventajas de la película de Michael Radford es que a estas alturas del siglo XXI no hay que dar tantas vueltas: se evidencia desde el vamos en las miradas lánguidas que Jeremy Irons dirige al bello y vacuo Joseph Fiennes, en el más que explícito beso con que éste le agradece su disposición a financiarlo, y en el detalle de color de las prostitutas que aparecen en el film (y no son pocas): todas andan en tetas, ya que una ordenanza de la época, destinada a combatir la homosexualidad generalizada de los venecianos, las obligaba a ello.

ESCENAS DE LA VIDA SHAKESPEAREANA

La película cierra con dos escenas, más bien imágenes, que no son de Shakespeare sino de puño y letra del director y guionista Michael Radford: una, poderosa, la de un Shylock converso, excluido del templo por sus ex paisanos (no sé si Radford cuenta con que evoquemos una de las escenas más famosas de Pacino, cuando es él quien le cierra a otra persona –Diane Keaton, en *El Padrino I*– otra puerta en la cara; parece sugerirlo el encuadre). El poder de esta escena es que está de alguna manera sugerida por Shakespeare: todo a lo largo del quinto acto, la derrota y la humillación de Shylock en el cuarto siguen con nosotros, vaciando a Belmont de su glamour y su encanto. La segunda escena agregada es la de Jessica, la princesita judía que abandona a su padre, le roba su dinero y lo gasta en juergas y monitos (vemos en la película cómo entrega a cambio de uno el anillo de su madre, pero el montaje sugiere que lo que vemos son las representaciones mentales de su padre provocadas por el relato de Tubal, su paisano). Jessica aparece al final, aparentemente arrepentida, pensando (nuevamente, lo sugiere el montaje) en el padre al que ha traicionado, y acariciando el anillo de su madre que, nos damos cuenta entonces, nunca fue entregado. Para el público de Shakespeare, y quizá también para el autor, no hacía falta vindicar a Jessica –lo que hizo estaba justificado porque su padre era judío y su novio, otro gigoló sin un centavo, cristiano–. Como imagen última de la película, como intento de redimir a la obra de su antisemitismo en tiempo de descuento, resulta sentimental y ñoña, o, para aplicarle un término que le va como anillo al dedo, puro *schmalz*. Ⓡ

EL GUARDIAN DE LAS PALABRAS



La controversia lleva ya un par de años y no parece que vaya a resolverse pronto. Mientras que *amazon.com* debió levantar los extractos de los libros a los que servía de vidriera virtual para la venta, *Google* intenta adelantarse a *Yahoo* y sus otros competidores en la creación de una biblioteca virtual universal, escaneando todos los libros existentes y ofreciendo online y completos aquellos que pertenecen al dominio público, y sólo algunas líneas, portada e información de aquellos otros que tienen un copyright vigente.

Una de las primeras discusiones que provocó la iniciativa de la Google Library se ubicó en el campo de las políticas culturales. El asunto se trató en estas páginas en su momento: el presidente de la Biblioteca Nacional Francesa puso el grito en el cielo; se habló de la "aplastante dominación norteamericana"; la Comisión Europea contraatacó anunciando que destinaría 96 millones de euros a digitalizar todos los libros de las veinte bibliotecas más preeminentes del viejo continente.

Pero el debate principal en este momento es de otra índole: Google está llevando adelante su proyecto de biblioteca virtual a través de *Print.Google.com*, en asociación con cuatro universidades norteamericanas (Michigan, Harvard, Stanford y Oxford) y con la Biblioteca Pública de la Ciudad de Nueva York, que le proporcionan su material para escanear y así pasarlo a formato digital. Los que se quejan ahora son algunos escritores y la mayoría de las casas editoriales, que avizoran una amenaza a sus intereses comerciales que podría hacerse efectiva en un plazo mediano. Como para tranquilizarlos –y, fundamentalmente, para detener el aluvión de demandas legales que ya ha comenzado con el objetivo de ponerle un freno a *Print.Google*, entre ellas una integrada por Simon & Schuster, una de la Asociación de Editores Norteamericanos, y otra del sindicato de autores– Google emitió varios comunicados en los que se asegura que de los libros escaneados que no pertenezcan al "dominio público" (una categoría que en muchos casos sólo puede determinarse mediante engorrosos procedimientos legales) el buscador apenas ofrecerá un extracto de unas cuantas líneas, de una extensión "menor a una página", excepto en los casos en los que el editor que posea el copyright ofrezca y autorice una mayor extensión. Los voceros de Google aseguran que la publicación de un extracto favorecerá enormemente el negocio, ya que, dicen, a mayor información disponible sobre un libro, mayor será la cantidad de lectores que se interesarán en adquirirlo, y el mismo sitio les proveerá el link hacia la librería en la que pueden comprarlo o la biblioteca (tradicional, no virtual) en la que pueden consultarlo. También aseguran que no lucrarán directamente con las ventas de los libros; es decir, que Google no buscará un porcentaje de lo que amasen librerías y editoriales. Y suena creíble, ya que, de hecho, su apuesta a largo plazo ni siquiera parece estar basada en el mercado publicitario, sino en obtener un lugar de poder en el reino de los medios de información del futuro.

En la red circulan todo tipo de comentarios sobre la controversia: algunos escritores poco conocidos y editores independientes expresan su acuerdo con Google (Internet, sostienen, podría potenciar sus ventas, o al menos la lectura de sus libros); otros señalan que, si es cierto que con algunas palabras clave cualquiera podrá buscar un extracto de un libro con copyright, el usuario paciente e ingenioso se las arreglará para bajarse un libro entero gratis. Eso es algo que resulta más bien difícil de comprobar, ya que el sitio *Print.Google.com* todavía se encuentra en una etapa muy rudimentaria. Según apareció publicado en la revista *Forbes* unas semanas atrás, las demandas obligaron a Google a detener el escaneado compulsivo al que se habían abocado. Por ahora, la gran G dice haber parado las rotativas y aprovecha el momento para mostrarse ante el mundo como un gran democratizador de la cultura letrada: según uno de sus abogados y voceros, "el mundo sería un lugar mucho peor si el catálogo de una biblioteca sólo incluyera los libros que los editores pasaron y depositaron en ella". R

DANIEL PAZ
F.Mérides
TRUCHAS

2005. Jordania. "Traté de detonar la bomba, pero fallé", admite la mujer terrorista que participara del atentado en un centro turístico jordano. El hecho refuerza las posición de los sectores más retrógrados de Al Qaida

LAS MUJERES SÓLO DEBEN DETONAR BOMBAS EN LA COCINA.!!

Daniel PAZ

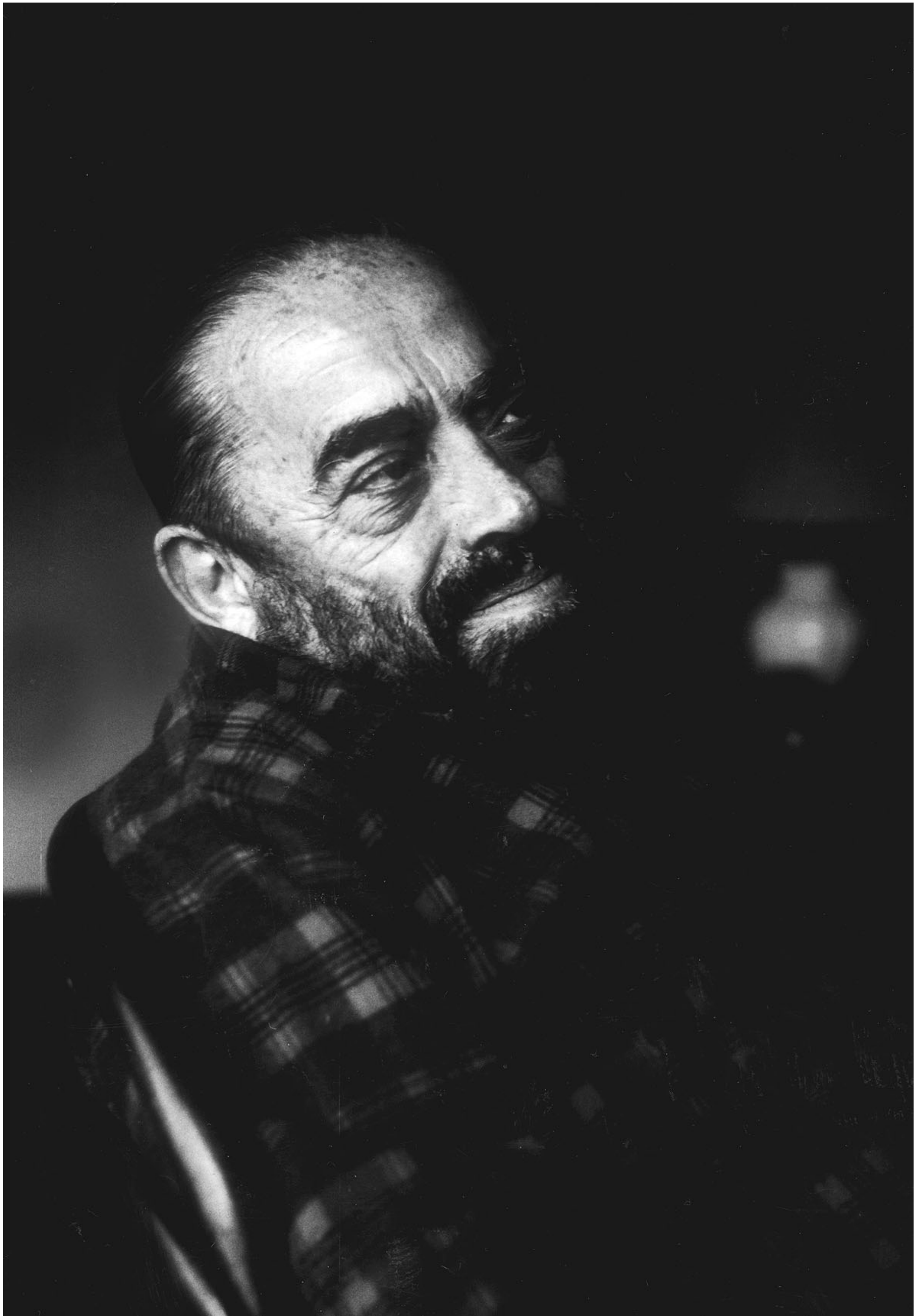
2006. Bs. As. Comienza el juicio a Anibal Ibarra

¿CÓMO SE DECLARA EL ACUSADO?

COOL

Moisés viaja a Japón a ver si ahí también hay judíos para liberar. Antes de volverse, separa las aguas. La escena es registrada por el gran Hokusai

www.danielpaz.com.ar



Cartas de amor que se queman

MANUEL J. CASTILLA - GUSTAVO LEGUIZAMON

Ay, niña, no queda nada
de todo lo que soñamos
nuestro amor son estas cartas
que están quemando mis manos.

Son como un ala de luto
volando, papel quemado
las cartas donde lloraba
este pecho enamorado.

Flor del olvido
cartas de amor,
el que las quema no sabe
que enluta su corazón.

Yo no sé por qué la pena
por tus ojos se va lejos
y no sé por qué los míos
se van dolidos con ellos.

Cartas de amor que se queman
flores negras en el viento,
le dejan al que ha querido
el corazón ceniciento.

Flores negras

POR LILIANA HERRERO

Tan complejo es el mundo de la música que elegir una canción me parece casi imposible, un gesto de una arbitrariedad casi extraordinaria. Además, todas las canciones están en todas. Hay una tradición en la que se inscriben las canciones, los diseños melódicos, los textos, las armonías; al punto que es posible decir que todas las canciones están en una canción, que las canciones están emparentadas, que siempre son parientes, lejanos o cercanos, según.

Por todo eso me resulta tan difícil elegir una canción y me gusta más pensar en autores, aunque también es algo muy difícil, casi una cadena al infinito. Finalmente pensé en las canciones de Pancho Viña y en el Cuchi Leguizamón. Y dentro del calidoscopio extraordinario que es la música de Tom Jobim elijo *Retrato en blanco y negro*, una canción de amor y al mismo tiempo una canción desesperada. Y del Cuchi Leguizamón, *Cartas de amor que se queman*. Es la misma desesperación la que está presente en ambas canciones, la desesperación ante las cartas de amor y ante una foto en blanco y negro. Y en ambos casos también ocurre que estas canciones no tienen más alternativa que remitirse a un otro, a alguien que escuchó antes (porque siempre hay alguien que escuchó antes, como siempre se lee a los que leyeron antes). Ambas canciones son un eslabón al infinito en la cadena de cartas y de retratos que conforman una tradición y que recuerda que todas las canciones están emparentadas.

Cartas de amor que se queman, además, es una zamba que he cantado mucho y que sigo cantando. Y cantar es darle a una canción una voz que la piensa de nuevo. Por eso, para mí, esta zamba tiene otro significado. ¡Y viene con moraleja! “No hay que quemar nunca las cartas de amor.” ¿Por qué? “Porque enlutan el corazón.” Yo sigo al pie de la letra ese consejo: nunca quemaría una carta de amor. Es tratar de imaginar que las cosas no ocurrieron y las cosas ocurren y eso no se puede borrar, aun cuando de aquello ocurrido sólo nos quede un rumor lejano; aun cuando no podamos recuperar el cuerpo íntegro de eso que alguna vez sucedió. Quemar una carta de amor es imaginar que de ese amor no nos queda nada y siempre de toda cosa pasada nos queda algo, aunque sea un ronroneo en el alma.

No recuerdo cómo conocí *Cartas de amor que se queman*. Conozco todo lo que hace el Cuchi Leguizamón, pero debo haberla escuchado por primera vez a principios de los ’80, y aun antes por el Dúo Salteño. Me gusta en particular la resonancia que tienen esas expresiones un poco aristocráticas del folklore: *“Ay, niña, no queda nada de todo lo que tuvimos”*. “Niña” es una expresión muy del Noroeste y en el caso del Cuchi suena como una humorada, a diferencia de otros autores más tradicionales que buscan una especie de rasgo esencial en el folklore, que es lo que a mí menos me interesa. En realidad, todo lo que dice el Cuchi está dicho en medio de una carcajada, aun cuando hable de algo tan desgarrador como la pérdida de un amor.

Cuando canto *Cartas de amor que se queman* disfruto mucho. Tiene un diseño melódico maravilloso que a la vez es muy difícil. Hay saltos de octavas casi imposibles que requieren mucha técnica. Me da una enorme satisfacción cuando consigo que una octava aguda salga en pianísimo. Es lograr una delicadeza que se corresponde completamente con la delicadeza del texto y del diseño melódico. Me da mucho placer cuando me sale, aunque no siempre pasa. Pero cuando la voz canta, ya no pienso en nada.



La flor de mi secreto

Mujer romántica: dícese de una mujer que en el siglo XIX era ilustrada y estaba destinada al secreto (si quería escribir) y a leer a los hombres (si quería ser lectora). La mujer romántica no tiene mucho que ver con los boleros pero tampoco le es ajena una nueva sensibilidad. *La mujer romántica*, finalmente, es el título del ensayo de Graciela Batticuore, donde se reconstruye el fino universo de escritoras como Juana Manuela Gorriti, Juana Manso, Eduarda Mansilla y Mariquita Sánchez, en un mundo literario muy diferente al nuestro pero necesitado aún de ser explorado.

POR GABRIEL D. LERMAN

Que Graciela Batticuore haya investigado y escrito *La mujer romántica. Lectoras, autoras y escritores en la Argentina: 1830-1870* (Edhasa) evidencia un punto de llegada y a la vez de vista claramente distintos de la materia de su libro. Un proceso por el cual la literatura, la crítica y la historia cultural han complejizado un tiempo en que la mujer era puesta en un plano discreto, moderno y avanzado para la época, pero muy menor si lo vemos desde el siglo XXI. El punto de llegada es el lugar de esta autora contemporánea: Batticuore, como contrapunto de las mujeres que analiza, es doctora en Letras por la UBA, investigadora del Conicet y docente universitaria, y el libro que ahora publica mereció el primer premio en ensayo (2004) del Fondo Nacional de las Artes. Su punto de vista, las lentes con que aborda su tema, da cuenta de una inmersión lúcida en una amalgama donde historia, literatura y cultura abren el juego hasta desentrañar circuitos de lectura, sociabilidad y circulación del libro, el crucial y delicado pasaje de la lectura a la autoría femenina como experiencia problemática, la vigencia de antiguos prejuicios sobre el pudor y el honor de las mujeres, y el surgimiento de la escritora profesional. Una máxima de Juana Manuela Gorriti escrita en su diario íntimo podría ser reveladora, la llave de ingreso a ese clima de mediados del siglo XIX: "El honor de una escritora es doble, el honor de su conducta y el honor de su pluma".

En *La mujer romántica*, Batticuore recorre el período 1830-1870 mientras revisa las primeras publicaciones destinadas y/o escritas por mujeres (*La aljaba*, *La Argentina*, *El álbum de señoritas*), donde la condena moral, la indiferencia o la injuria tildan a las escritoras alternativamente de "ignorantes", "ambiciosas" y hasta de "machas". La propia Gorriti, Mariquita Sánchez de Thompson, Eduarda Mansilla y Juana Manso son pensadas en relación con la mujer imaginada por los hombres y la mujer realmente existente, el anonimato, la seudonimia, los públicos restringidos, la reescritura permanente de las obras y la búsqueda de reconocimiento internacional como forma de legitimación.

Paradójicamente, en el primer capítulo Batticuore entra al siglo XIX por los hombres: acerca el plano a los jóvenes de la generación del '37 y a su ideal de mujer lectora, aliada y compañera romántica del hombre en el hogar y en la lucha política por las ideas republicanas. Un hogar cuya domesticidad expresa un refinamiento iluminista algo diferente, incluso contrapuesto a la mera división subalterna de tareas, y una escena pública de compromiso indestructible, trágico, en las batallas de la política facciosa. Ese ideal puede verse en *Amalia*, de José Mármol, donde el autor plasma el esplendor y el fracaso, el cielo despejado y los nubarrones de esa generación y ese matrimonio arquetípico deseado.

Tu libro toma elementos de crítica literaria pero se compone como una historia cultural. ¿Cómo lo caracterizás?

–Yo vengo de la literatura y tengo las herramientas, creo, de la crítica literaria, pero en los años de la investigación, y por procesos de investigación previos, como que fui pisando más, sin darme cuenta al comienzo, dentro de lo que es el terreno de la historia. Me interesa pensar la literatura dentro de un entramado, con lo cual no desdeño en absoluto los elementos que me ofrece la crítica literaria. Sí me parece que hoy los trabajos que sólo piensan un objeto literario o el que fuere de una manera absoluta, sólo desde la literatura, me resultan un poco insuficientes. Lo que me interesaba a mí era ver los diálogos y los cru-

LA FLOR DE MI SECRETO


FOTO: NORA LEZANO

ces entre las representaciones que pueden aportar las obras, esos imaginarios de época, y las prácticas, es decir, qué pasaba efectivamente, cuáles eran los intereses que hacían desatar esos imaginarios, cuáles eran las preocupaciones sociales.

Empezás el libro por los hombres de la generación del '37, y cómo son ellos los que dibujan o prescriben el lugar de la mujer.

–Bueno, está la mujer lectora imaginada y la real, y a veces concuerdan esas dos figuras, a veces quizá no tanto. Yo empiezo pensando, viendo cómo imaginan estos hombres, estos intelectuales, una mujer lectora, algo que aparece muchísimo en la narrativa. Ya sea en las novelas como en *Amalia*, en las ficciones como en los ensayos. O sea, es algo recurrente el tratar de imaginar a la lectora, a la lectora romántica como una aliada posible dentro del escenario político. Resultaba recurrente la preocupación acerca de si había que ilustrar o no a las mujeres, hasta dónde y cómo se enganchaba esto con el proyecto de nación, con las expectativas acerca de esa nación en formación y aun con las dificultades para llevarla a cabo. Y la piensan como una aliada casi insoslayable, la piensan como una interlocutora. Esa lectora que estos hombres se imaginan, es una lectora romántica, no una mujer sentimental sino una ilustrada, que puede dialogar con ellos de igual a igual en términos estéticos, literarios y también políticos. Una mujer que se representa casi de manera ideal en *Amalia* pero que también aparece en muchos de los discursos, de los ensayos que circulan en la prensa del exilio.

Es interesante cuando recurrís a investigaciones bibliotecológicas sobre estudios de mercado y localización de librerías, catálogos, títulos que circulan...

–Sí, los trabajos de Alejandro Parada la verdad que para mí fueron muy iluminadores. Hay varios investigadores hasta donde yo conozco, que hacen historia del libro, de la bibliotecología. Para mí fueron salvadores en un punto, porque la verdad es que él hace un trabajo de archivo fuerte, y a mí me simplificaba el acceso a una cantidad de materiales.

Hay un rastreo anterior a la emblemática librería de Marcos Sastre, que siempre aparece como una de las primeras librerías.

–Sí, a mí me interesó ver qué pasaba en los años '20. Parada tiene trabajos muy buenos sobre cuáles son las lecturas de los intelectuales, lo lee a través de la *Gazeta de Buenos Aires*, donde estudia y cataloga cuáles son los libros que se compran y se venden en el Buenos Aires de esa época, cuál es el circuito comercial, los sistemas de préstamos, y lo puse en comparación con otros escenarios culturales como Santiago de Chile, Montevideo. Cuando uno piensa en Argentina en el siglo XIX y en movimientos comerciales de libros y en la profesionalización del escritor, obviamente va a la década del '80. Ahora, la verdad que lo que no encontraba en esta época, que es posterior a la Revolución de Mayo, es justamente todo lo que abre la revolución y la sociabilidad estudiantil, los salones, los bares alrededor de la Universidad. Hay un trabajo de Pilar González donde ella hace hincapié en esa sociabilidad.

¿Cómo es el pasaje de la lectura a la autoría?

–Estos hombres que tanto piensan en la ilustración femenina, hasta dónde ilustrar a las mujeres, lo que piensa Alberdi o lo que piensa Sarmiento, casi nunca están pensando en una mujer escritora, en una mujer letrada. Sí intelectualmente formada para compartir esos ámbitos con los hombres, pero no escritora. Las escritoras van a venir de todos modos y de distintos modos a lo largo del siglo. Si pensamos en distintos modelos de escritora desde Mariquita Sánchez, que es una escritora bastante particular porque no es una autora en el sentido moderno del término, porque escribe pero no publica.

¿Y su libro sobre la Buenos Aires virreinal?

–Son unas memorias que ella escribe específicamente para una persona que es Santiago Estrada. Quizás uno podría pensar que es la excusa para poder escribir las memorias, legarle esa escritura a alguien, la idea de la escritura como legado y de que ella es una gran memorialista posible, porque sabe mucho y porque ha atravesado distintas etapas y ha convivido con distintos círculos intelectuales. Pero se publica recién en el siglo XX. En ningún momento ni lugar encontré la referencia de cuándo lo escribe, yo presumo que lo escribe más o menos para los años '60, cuando vuelve a Buenos Aires. El de Mariquita Sánchez es un modelo que a primera vista podría pensarla no como una escritora sino como un aspecto de lo que ella efectivamente fue: una gran anfitriona, una mujer de salón.

¿Cómo diferenciás entre autora y escritora?

–La noción de autoría es un concepto más moderno ligado a la publicación, que podríamos circunscribir desde fines del XVII, y que se afianza aún más en el marco del romanticismo, incluso en la Argentina, de donde surgen las primeras reivindicaciones de aspectos como el derecho de propiedad sobre una obra, que está muy relacionado con toda la cuestión del genio creador, la individualidad, el estilo del artista, y esa creencia de que un escritor tiene que tener originalidad, e incluso el derecho de poder tener ganancias. Miguel Cané, por ejemplo, en *Juvenilia*, dice "escribí este libro porque me lo pidieron mis amigos y me dijeron que estaba bien, y porque soy un hombre de letras. Publiqué este libro, no hubiera pensado en escribirlo sin publicarlo..." En cambio, la figura del escritor es la de alguien que escribe y no necesariamente publica, no necesariamente tiene un afán de ser leído por muchos. En el caso de Mariquita Sánchez, ella imagina un público acotado, un público recoleto para la lectura de sus textos: los amigos, los allegados a su casa, que por supuesto no es una casa cualquiera, de vida puramente doméstica, sino abierta a una elite.

¿Y los casos de Gorriti y Eduarda Mansilla?

–Gorriti, Mansilla y Manso son escritoras más enraizadas en el siglo XIX, que buscan escenarios diferentes y prueban diferentes tácticas para ser incorporadas a la escena cultural. A veces lo logran, otras no.

¿Por ejemplo?

–El caso de Juana Manso es bastante desolador en un punto, porque es alguien que no sabe tender buenas redes o no logra hacer buenas alianzas. Hace una pero con un tipo complicado o difícil para lo-



"El honor de una escritora es doble: el honor de su conducta y el honor de su pluma." JUANA MANUELA GORRITI

grar la aceptación de todos que es Sarmiento, que es el único que la apoya con vehemencia. Manso es demasiado frontal para la época. Gorriti es todo lo contrario, es sutil, cuidadosa, evita las confrontaciones y si quiere defender, por ejemplo, la incorporación de las mujeres a la comunidad literaria no va a escribir un artículo diciéndolo sino que va a escribir una historia como *Peregrinaciones de un alma triste*, donde muestra cómo una mujer enferma se sana escapando a los cuidados intensivos y asfixiantes de la familia y recorriendo América latina. Y allí asocia la idea de la mujer con la patria. Es mucho más sagaz en el modo de hacer la apología de ciertas cosas en las que confía y de establecer alianzas.

¿Y el caso de Eduarda Mansilla?

–Con ella propongo esta idea de la escritora como intérprete cultural. Ella es una gran viajera, lo mismo que Gorriti, pero Gorriti es un viaje interior, es el viaje por América latina, mientras que Eduarda Mansilla es la viajera por Europa, Estados Unidos, interlocutora de los hombres del '80, y su estrategia tiene que ver con eso, es una escritora que busca ciertos padrinazgos internacionales o prestigiosos para validarse, por una parte, y por la otra apuesta también a un éxito hacia afuera, un éxito internacional. Creo que Eduarda Mansilla piensa mucho en Sarmiento cuando escribe. No es que compita, pero le resulta como muy desafiante poder desafiar a Sarmiento. Sarmiento escribe el *Facundo*, donde hace básicamente la crítica a la barbarie rosista, y ella se va a encargar en *Pablo o la vida en las pampas* de demostrar que del lado letrado, del lado de la civilización también hay mucha barbarie y que también la corrupción está instalada en ese ámbito y en la generación del '37.

Haciendo un balance del período, ¿te parece que llegamos al siglo XX con los mismos problemas?

–Me parece que los problemas no son los mismos. El otro día estaba leyendo las memorias de Manuel Gálvez, y hay un capítulo en el que habla de Delfina Bunge, que era su novia, su mujer, y contaba las vicisitudes en cuanto a las primeras cosas que ella quiere publicar y el premio que gana y él mismo decía lo raro que resultaba todo para una mujer. Bueno, él lo escribe a mediados del siglo XX pero está recordando las décadas del '10 y del '20. Ahora, ¿son los mismos problemas que tenía Mariquita Sánchez? Entre 1870 y 1900 se publican una cantidad importante de semanarios para mujeres donde escriben mujeres y hombres. Sin embargo, algunas tensiones se prolongan en el siglo XX. Virginia Woolf, cuando escribe *Un cuarto propio*, hace una reflexión acerca de cuáles son los condicionamientos de una mujer como Emily Dickinson cuando se ponía a escribir, y se pregunta de qué hablan las mujeres en sus novelas, en sus ensayos. Y entonces ella dice que hablan de problemáticas del siglo XIX, la problemática femenina, de la domesticidad, de los hijos, de la mujer que no puede o no debería escribir o no debería tener una pretensión literaria. Entonces imagina qué hubiera pasado si Shakespeare hubiera tenido una hermana. Virginia Woolf dice qué hubiera pasado. No la hubieran mandado a estudiar porque tenía que ir su hermano. Y ella dice que lo mejor que les puede pasar a las mujeres en el futuro, es que puedan escribir sobre asuntos que no tengan que ver con las mujeres.

En pleno siglo XX aparecen autoras legitimadas.

–En los últimos treinta, cuarenta, me parece que, en términos generales y sin hilar fino, efectivamente las mujeres no necesariamente tienen que escribir sobre asuntos de mujeres o no tienen que resignarse a prescripciones, como aquello que decía Gorriti: "no escribamos naturalismo, escribamos romanticismo", o qué géneros son aceptables o no. En el siglo XIX no hay mujeres críticas. Es cierto que es un siglo en que la crítica se está perfilando, pero no hay. Si lo pensamos desde hoy podemos encontrar en la Argentina figuras fuertes como Beatriz Sarlo, Josefina Ludmer y me olvido de otras. Y también historiadoras como Hilda Sábato.

¿A qué edad leíste *Mujercitas*?

–*(Se ríe)* ¿Por qué me preguntás eso? En mi primer libro le dediqué en los agradecimientos una paginita. *Mujercitas* para mí fue fundamental. Me encantaba, lo releí siete, ocho, nueve veces, y lo debo de haber leído cuando tenía alrededor de diez, doce años. Fue la lectura más entrañable de mi vida.

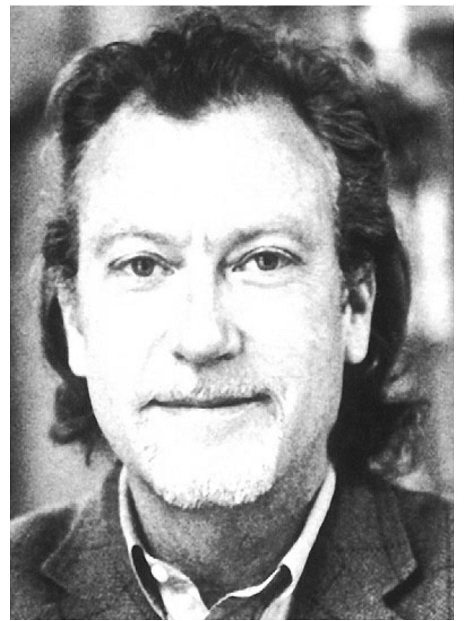
Una recopilación de ensayos sobre historia de la cultura

Más apuntes románticos

Los historiadores argentinos consideran que desde 1983 los estudios sobre el pasado han vivido una verdadera revolución en términos de actualización, crecimiento académico, ensanchamiento de sus alcances, y una vitalidad creativa y científica que los recortan de otras áreas. De la masa crítica de trabajos producidos, que por otra parte implica la formación y compromiso intelectual de numerosos jóvenes, se recorta un singular interés por el siglo XIX. La historia política ha sido la vedette, en consonancia con una búsqueda algo más clásica de los orígenes nacionales, que implicó una desvinculación en parte de las tragedias del siglo XX o un redireccionamiento hacia el encuentro de permanencias, constantes y huellas de identidad de la Argentina en el largo plazo. La historia intelectual ha venido también de la mano de una historia política que renunciaba a nacer tan luego de la ley Sáenz Peña de 1912. Recientemente ha surgido otro espacio de investigación fértil y revelador en un sentido más amplio, que es la historia cultural. Pensar la cultura en términos históricos, pensar la historia de la cultura en períodos precedentes, poner en perspectiva aspectos específicos de una época, desglosar y descomponer la totalidad de la vida social en las representaciones y las prácticas de los sujetos son los objetivos de esta rama creciente. En historia cultural confluyen no necesariamente historiadores sino también especialistas en letras, arquitectura, artes y otras ciencias sociales. Algunos porque consideran indispensable la reposición de un tramado histórico para explicar ciertas claves del presente, otros porque consideran ineludible la puesta en relieve de un período del modo más autónomo y riguroso posible. Además de *La mujer romántica* de Graciela Batticuore, por estos días se publica *Resonancias románticas. Ensayos sobre historia de la cultura argentina, 1820-1890* (Eudeba, 2005), libro compilado por la propia Batticuore, Klaus Gallo y Jorge Myers, que reúne cerca de veinte trabajos de distintos especialistas. Los imaginarios del romanticismo, la génesis de la cultura literaria y las autorías, las ideas sobre civilización y barbarie, el latinoamericanismo, la ciudad porteña, las elites, el teatro rioplatense, representaciones del desierto y los paisajes patrios, son algunos de los temas que se abordan. Integran este libro, además de los nombrados, Claudia A. Román, Elías J. Palti, Alvaro Fernández Bravo, Beatriz Dávilo, Eugenia Molina, Martín Rodríguez, Adriana Amante, Darío Roldán, Beatriz Colombi, Graciela Silvestri, Fernando Aliata, Claudia Schmidt, Claudia Torre y Laura Malosetti Costa.

Aquí Bagdad

John Lee Anderson logró el vívido retrato de una ciudad que sigue viviendo a pesar del asedio de las bombas y la destrucción.



La caída de Bagdad
John Lee Anderson
Anagrama
500 páginas



POR MARTIN PEREZ

Cuando en un reciente reportaje le preguntaron si era un corresponsal de guerra, el periodista norteamericano John Lee Anderson fue contundente. "No, no lo soy", fue su respuesta, aunque luego aclaró que eso fue lo que hizo durante un largo período de su juventud en la década del '80. Sin embargo, a pesar de no considerarse actualmente a sí mismo como tal, este californiano de 48 años –que supo vivir en Cuba, España y actualmente en Dorset, Inglaterra– es indudablemente uno de los grandes representantes contemporáneos de semejante subgénero periodístico. Sus dos últimos libros, al menos, han sido despachos desde el frente, primero desde Afganistán y ahora desde Irak. Anderson explica esta contradicción de la siguiente manera: "Siempre me ha fascinado la organización de la violencia y las motivaciones detrás de la gente involucrada en la violencia política. Pero durante la mayor parte de la década del '90 comencé a escribir grandes despachos desde lugares que no eran escenarios de guerra. La guerra había sucedido allí, pero eran más bien sociedades destruidas. Por ejemplo, sitios cruciales durante la Guerra Fría. Comencé a escribir desde lugares como Angola, Chile o Afganistán, porque habían sido olvidados. Y entonces sucedió lo del 11 de septiembre, y me sentí obligado a volver a Afganistán. Sentí que debía ser parte de esto nuevo que estaba sucediendo, fuese lo que fuere. De este golpe en el mundo. Así que, sí, desde entonces he sido un periodista que ha estado en guerra".

A la luz de su fascinante último libro, *La caída de Bagdad*, se puede decir que, si bien no se considera corresponsal, Anderson tiene que ver con la última encarnación de los corresponsales de guerra: esas cabezas parlantes televisivas, permanentemente de espaldas a la guerra que cubren y mirando de frente sólo a la cámara. Pero su obra reciente está muy bien acompañada al lado de los clásicos de esta clase de literatura, desde el *Homenaje a Cataluña* de George Orwell hasta esa obra maestra que es *Un día más con vida*, del polaco Ryszard Kapuscinski.

Aunque comenzó su carrera como corresponsal de guerra durante aquellos años juveniles y ochentosos escribiendo para el periódico peruano *Lima Times*, la firma de Anderson bien puede haberse conocido recién por estos pagos gracias a su monumental biografía del Che Guevara, editada hacia la segunda mitad de los noventa por Emecé (con inminente reedición anunciada en Anagrama). En una época de biografías varias y simultáneas del personaje, ya desde su primer capítulo –en la que descubría la fecha secreta del nacimiento del Che–, la de Anderson se demostraba como la más completa y fiable. Desde entonces y hasta ahora, Anderson ha escrito regularmente en la revista norteamericana *The New Yorker*, y sus despachos desde Afganistán fueron compilados en *La tumba del león*, un interesante volumen que hoy se consigue en las mesas de saldo. Intercalando mails entre el autor y sus empleadores entre cada artículo, *La tumba...* es un documento de cómo es que se hace periodismo hoy en día desde los lugares más peligrosos del planeta.

Pero para *La caída de Bagdad*, en cambio, Anderson eligió tomar sus despachos originales y trabajarlos hasta lograr el relato lineal de una ciudad a la espera de una guerra que se demora, pero finalmente llega a sus puertas y las abre de par en par. Con un ojo especial para el detalle, y el retrato de personajes secundarios, *La caída...* es un libro profuso –por momentos incluso interminable– y habitado por esa gente que sigue con sus vidas mientras llega el desastre. Y después, también. Centrándose en la cotidianidad de su trabajo y el de sus colegas, pero hábilmente también en la del ciudadano de pie, o al menos el accesible desde su círculo de influencia, Anderson consigue en las páginas de su libro el milagro de parecer un observador imparcial, ojo testigo de la historia con minúscula, pero historia al fin. Y su relato recorre el punto de vista iraquí a partir de testimonios increíbles, e incluso el ojo de un cronista que lo ha visto todo, pero sin embargo no puede dejar de indignarse ante el saqueo injustificado de una ciudad –y una guerra, y una política– que se derrumba ante sus ojos y de los de todos los que pueden o al menos quieran verlo. R

Aquella ascendencia bengalí

Una novela sobre la inmigración y la asimilación con logros parciales.



El buen nombre
Jhumpa Lahiri
Emecé
367 páginas.

POR MAURO LIBERTELLA

Si quisiéramos hacer una lista de escritores que escribieron en un país sin haber nacido en él, nos excederíamos en nombres y tendríamos que remontarnos a la primera hora de la literatura. Pero lo interesante sería ver cómo cada autor creó su propio puente entre país de origen y país de escritura, y de qué modo y en qué medida ese pasaje definió su literatura.

El caso de Jhumpa Lahiri es el de una escritora que nació en Inglaterra, creció y escribió en los Estados Unidos, y la ascendencia bengalí dejó una marca indeleble en su apellido y en su literatura. Es, en un punto, el camino inverso al de Henry James: nacida en Inglaterra, es prácticamente una autora norteamericana. Su debut editorial fue con un conjunto de nueve historias, *Interpreter of maladies*, un libro que despertó el entusiasmo de ciertos sectores de la crítica norteamericana y que le valió el premio Pulitzer en el año 2000. Son historias que se pueden leer como fotografías congeladas del abismo entre dos culturas, donde personajes, narrador y relato mismo dan pasos por la cornisa de esa escisión. Ahora Lahiri publica su primera novela, *El buen nombre*, y parecería que, a fuerza de explotar nuevamente su tema predilecto, la autora se topó de súbito con el fin del camino.

La novela narra el crecimiento de Gogol, un chico nacido en Estados Unidos de familia bengalí. A medida que pasan los años, el joven Gogol se empapa de lleno en una *american way of life* llena de clichés, y toda la narración gira en torno de las dudas existenciales que le suscita la intención de cambiarse el nombre. El crecimiento de Gogol va muy acompañado de la voz de la narradora que, en un gesto casi pedagógico, explica cada una de las aristas del personaje.

Se puede leer en *El buen nombre* cómo la autora quiere mostrar la transformación en las costumbres del inmigrante en los Estados Unidos: de lo artesanal a lo industrial, de lo único a lo serial. Y, así, la novela es una progresión de tensiones que se tejen de modo muy evidente, donde cualquier elemento trae detrás a su opuesto, de forma automática, para mostrar contradicciones que saltan a la vista y no aportan demasiado. Sucede, de ese modo, que la trama avanza sin depararnos esa sorpresa o ese mínimo interés que se le pide a una obra literaria.

El buen nombre es, entonces, la primera novela de una autora a la que el formato cuento le servía para articular pequeños mundos de oposiciones, escenas de la vida transcultural, pero que la novela se le va un poco de las manos. R



Pequeñas subversiones

Muy lejos del orientalismo new age y de los grabados que remiten al ikebana, esta antología de haikus a cargo de Alberto Silva sitúa estos fulgurantes y rigurosos poemas en una línea crítica más relacionada con el presente conflictivo que con el pasado edulcorado.

El libro del haiku
Selección, traducción y estudio crítico: Alberto Silva.
Bajo la Luna/Bilingüe.
472 páginas.



POR GUILLERMO SACCOMANNO

Ni el poeta más excelso está libre de que un pajarito le cague en la cabeza. Vale la pena ejemplificarlo: "Sé amable con las crías / de gorriones/ ¡Te cagarán encima!".

Estos versos corresponden a un haiku escrito por Issa (1762-1711) y es uno de los tantos poemas de este particular y difícil género que recopiló con belleza y contenido Alberto Silva en *El libro del haiku*. Es que si una función puede cumplir la caca del gorrión es bajar la poesía a tierra.

Por lo general, las antologías de haikus en español (que suenan habitualmente más a castañuelas que a pasos descalzos en un tatami) vienen prologadas por estudios acaramelados, decoradas sus páginas por grabados que remiten al ikebana. Estas antologías, obra de suspirantes filatelistas de "lo oriental", entreveran un solemne estreñimiento mental con una presunta solemnidad de embajada al encarar "lo japonés". Gente fina, digamos. Que confunde la digestión del sushi con espiritualidad. Así, a menudo, la difusión de haikus vino quedando como una tradición prestigiosa por lo vetusta, capaz de fascinar a lectores provenientes de la new age y otras vertientes del ombliguismo entendido como absoluto cosmológico. A la vez, hay que ser intrépido para atreverse, en nuestro idioma, a componer haikus, género de métrica precisa que siempre estuvo ahí, esperando que algún criollo aceptara el desafío. Por estos pagos Borges y Benedetti, entre otros, se animaron al exotismo y el papelón. Quizá, como escribía hace poco en una contratapa de este diario Juan Sasturain (*El tao tanguero*), quien mejor le arrimó al haiku fue Homero Expósito en "Naranjo en flor".

La abarcadora y exhaustiva antología de Silva, al revés y en contra de toda antología anterior, crítica desde el vamos, patea el tablero, de un sake rompe con toda ceremonia y trae el haiku a un presente conflictivo. Este reconocimiento de un Japón arrasado por la radiactividad y propulsado por el desarrollo capitalista tecno hacia la nada, resignifica la contemporaneidad del haiku y, a la vez, convierte a este libro en la vía más accesible y exquisita (lo uno por lo otro) para acercarse a una poesía que no ha perdido vigencia.

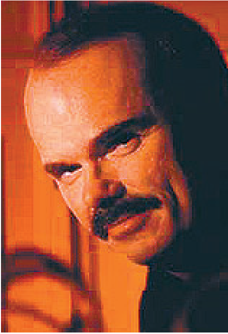
Alberto Silva, nacido en Buenos Aires en 1943, doctorado en la Universidad de París, es profesor en la Universidad de Estudios Extranjeros en Kioto, donde reside. Ha publicado poemas, libros de ensayo (*La invención de Japón* es uno de los últimos), infinidad de artículos y también tradujo a Shakespeare. En la preparación de *El libro del haiku* contó con la colaboración de tres investigadoras literarias: Seiko Ota, Masako Kubo y Tamiko Nakamura.

Cero careta, Silva plantea al haiku como una poesía generada al margen de la cultura oficial japonesa. A través del tiempo, sus autores, los llamados "haijin", tenían más de "inmaduros asumidos" y de "linyeras" (textual) que de peregrinos excéntricos. Cuestionadores del orden social, su modo austero de entender la poesía estaba más cerca de la revelación movilizadora que del quietismo. En este aspecto, Silva los califica como "atorrantes" (también textual) que consideraban la poesía como subversión diaria antes que conformismo bucólico. "Si el lenguaje lleva a una persona a tomarse demasiado en serio, habrá que reemplazarlo (dicen los "haijin") por un estilo de vida que niegue cualquier seriedad convencional. Y ya que el habla se ha convertido en símbolo de ranking social y en estructura de rol colectivo, el poeta del haiku procederá a desnudarlo de ornamentos y a desnudarse a sí mismo de todo lenguaje de poder. Cada vez que el lenguaje represente el centro del propio pensamiento sistemático, convendrá repetir el gesto de situarlo en la periferia de la propia persona." Coherente con estas ideas, el extenso e intenso estudio crítico con que Silva cierra la antología despliega una fluidez conceptual sin acartonar la erudición al citar con igual confianza y soltura a Martin Heidegger, Octavio Paz, Friedrich Nietzsche, Jacques Derrida, Edmond Jabés, Juanele Ortiz o el tanguero Juan Darienzo.

La lista de "haijin" antologados por Silva comprende desde el siglo XVII con el legendario fundador Matsuo Basho (apodado "el Banana") hasta, más acá, Meisetsu o Kioshi, ya en el siglo XX. Es decir, la compilación abarca desde el ciruelo, el estanque y la rana hasta el maquinismo y la industrialización. Desde entonces hasta la actualidad el haiku siempre supo ser "un arte de despedirse" mediante el desapego, siempre "oponiéndose a todo sin destruir nada".

A Silva le preocupa definir lo que el haiku problematiza. En una de sus notas sobre los conflictos que la reivindicación del haiku detona, no se le escapa registrar: "lo que importa, de lo que se trata, es que los haikus consigan resonar en nuestra lengua con una voz intensa, capaz de interesar y conmover a los lectores de nuestros tiempos. Pero ¿cuáles son nuestros tiempos? Me lo he preguntado muchas veces. Creo que vivimos 'tiempos de miseria', igual que los de Holderlin. En tales circunstancias, releo los haikus viviendo en un Japón bien actual y real: el Japón nunca repuesto de las bombas atómicas de Hiroshima y Nagasaki, el Japón del poco aplicado Protocolo de Kioto. Vivo en una cultura cuyos tópicos tradicionales se encuentran en grave entredicho". R

NOTICIAS DEL MUNDO



TERIYAKI MENTIROSO

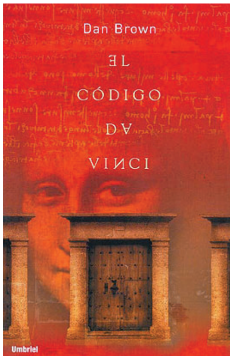
Dean Koontz, el autor del *best-seller* de misterio y terror, fue acusado de racista a raíz de un discurso que pronunció en un encuentro de escritores de suspenso, celebrado el fin de semana pasado en Irvine, cerca de Los Angeles. Lo que contó fue la historia del encontronazo que tuvo con un productor de cine japonés. Se trataba de un ejecutivo sin nombre, al que bautizándolo irónicamente *Señor Teriyaki*, le envió una serie de cartas. "Estimado Sr. Teriyaki", leyó a la audiencia, "mi carta del 10 de noviembre no ha sido respondida... Asumo que su silencio se debe a la falsa creencia de que la II Guerra Mundial aún continúa, y que a los ciudadanos de su país y del mío les está prohibida la comunicación. Le adjunto una copia de la portada del *New York Times* de 1945 con el titular: "Japón se rinde". En otras cartas, Koontz habló de la marcha de los muertos de Bataan y de Godzilla. Parece ser que el escritor Lee Goldberg, quien participaba también del evento, le preguntó entre divertido y escéptico: "¿Qué pasaría si él fuese negro? ¿Habría dirigido sus cartas al señor *Fried Chicken* y se habría reído de los buenos viejos tiempos de la esclavitud y la discriminación racial?" Interpelado por algunos periodistas, Koontz declaró a *Los Angeles Times* que ni se le ocurrió la posibilidad de pedir disculpas, ya que "no está de más tener algo de incorrección política".

LA ALEGRIA TAMBIEN ES GALLEGA

Reconocidos escritores como José Saramago, Nélida Piñón, Vasco Moura, Mario Cláudio, Manuel Rivas y Suso de Toro, junto a músicos como Manu Chao y periodistas culturales, vienen de firmar una iniciativa para que la tradición oral gallego-portuguesa sea declarada obra maestra de la humanidad. La Unesco, que es la que otorga esta clase de declaración, será la encargada de decidir el próximo día 25 si se acepta o no la candidatura que puso en marcha la asociación Ponte nas Ondas, encargada de expandir el reconocimiento de la literatura oral, la cultura marítima y las manifestaciones lúdicas comunes a las dos riberas del Miño. El título que lleva la candidatura presentada por la asociación Ponte nas Ondas es *Las tradiciones orales gallego-portuguesas. Simbología y apropiación del medio natural.* Los intelectuales que avalaron el pedido declararon la necesidad de que se resguarde "esa rica literatura de tradición oral acompañada de un espíritu comunitario que está presente en las variadas expresiones lúdicas, festivas y de ocio. Todos estos ámbitos, aclara el manifiesto, engloban una cultura común que cumple las condiciones pedidas por la Unesco: ser una cultura aún viva pero en peligro de desaparición y enraizada en una tradición con manifestaciones de excelencia".

BOCA DE URNA

Este es el listado de los libros más vendidos en La Boutique del Libro en la última semana



FICCION

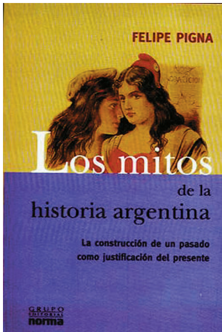
1 **El código Da Vinci**
Dan Brown
Umbriel

2 **Mujeres asesinas**
Marisa Grinstein
Sudamericana

3 **Crónicas de Narnia II. El león, la bruja y el armario.**
C. S. Lewis
Lonely Planet

4 **Sábado**
Ian McEwan
Anagrama

5 **La conspiración**
Dan Brown
Umbriel



NO FICCION

1 **Los mitos de la historia argentina**
Felipe Pigna
Norma

2 **Padre rico, padre pobre**
Robert Kiyosaki
Aguilar

3 **Cuenta conmigo**
Jorge Bucay
Del Nuevo Extremo

4 **El gol del siglo**
Arty Latino
Arty Latino

5 **Elogio de la responsabilidad**
Sergio Sinay
Del Nuevo Extremo

EXPERIENCIAS

El último matriarcado

Entre la crónica y el diario de viajes, *El reino de las mujeres* recrea la insólita (pero no exótica) historia de un pequeño pueblo de China donde las mujeres son el sostén de la comunidad.

POR VERONICA BONDOREVSKY

Un viaje es el punto de partida de *El reino de las mujeres*. Y el destino que ha elegido su autor, Ricardo Coler (médico, fotógrafo y periodista; fundador y director de la revista cultural *Lamujerdemivida*) no es un horizonte conocido o cotidiano, sino el último matriarcado. Coler viajó a Mosuo, un pequeño pueblo solitario de la China, en donde las mujeres son los pilares sociales y económicos, garantes del funcionamiento y la subsistencia de la comunidad.

Para dar cuenta de la experiencia y la aventura que significó para el autor el acercamiento a una cultura distante y sorprendente, él, en tanto testigo, transmite sus impresiones, en las que el asombro y la comparación, la perplejidad y la curiosidad condicionan, claro está, su testimonio.

Sin embargo –y afortunadamente–, el autor no cae en el lugar común de hacer un culto a lo exótico o a lo diferente. En este sentido, por ejemplo, se permite decir "no me gustó el té de manteca", infusión habitual y obligada entre los pobladores; o a comparar la paternidad occidental y la que se ve en esa aldea. De todas formas, al momento de comprender la realidad de este pueblo, acepta sus limitaciones: frases como "estoy forzando un concepto de nuestra cultura al entendimiento de Mosuo" o "es difícil de entender, pero..." forman parte de su narración.





Otro acierto del libro es ser de divulgación general, es decir, no brinda un acercamiento antropológico, ni histórico exhaustivo. Se reconstruye lo desconocido desde la mirada curiosa y ávida del viajero, que está interesado en entender y acercarse a una forma de vida distinta a la suya. De todas formas, si bien es un recuento de la estadía y de los acontecimientos más importantes que le sucedieron, hay capítulos más digresivos, en los que el autor repone el marco histórico, social y religioso que rodea a los mosuos.

Pero este pueblo, aparentemente lejano al modelo y estilo de vida occidental, revelará al viajero –y, por lo tanto, al lector– que, más allá de las diferencias, y la riqueza que éstas implican, hay muchas cosas que, en lo profundo, coinciden. Es muy significativo el planteo que Coler se hace, luego de interiorizarse en las costumbres del lugar: "Si los términos del matriarcado implican la actitud de mando, la falta de matrimonio, la ausencia de padre, el manejo del dinero por una mujer propietaria cuyos hijos llevan su apellido y que además elige con quién pasar la noche, ¿para qué tuve que viajar tanto si en mi barrio hay mujeres así?"

Está en el lector sumergirse en *El reino de las mujeres* y comprobar, por propia cuenta, cuáles son esos misterios que nos diferencian y nos acercan a ese pueblo lejano. Lo que sí es posible adelantar es que el libro muestra cómo un viaje se transforma en materia narrativa. A la manera de las crónicas o los diarios y cartas de viajeros, se brinda un testimonio de una experiencia vital y desafiante. Y, en este punto, las distancias y las cercanías que provoca todo encuentro le sirven al autor para describir y evaluar en qué consiste, en este caso, ese "nuevo mundo".

Bajo bandera

La colimba de los '70 en una novela que plantea los bordes del realismo en el uso del lenguaje.

Sangre en las botas
Omar A. Ramos
Ediciones B
347 páginas



POR SERGIO KISIELEWSKY

¿Una novela realista lo es porque describe una época o por su abordaje formal? Esa es la primera pregunta que surge luego de leer *Sangre en las botas*. El título, de por sí, lo dice casi todo. En especial por la situación política que atravesó la Argentina entre 1976 y 1983.

Roberto y Marcelo, sus personajes, hacen la conscripción y por cierto la pasan bastante mal. Las herramientas que utiliza Omar Ramos apuntan a recrear y ser fiel al lenguaje de aquellos años. Una suerte de reconstrucción lingüística: cómo se hablaba, qué códigos trasmitía una generación altamente politizada. Es en ese tiempo donde al oído del lector el lenguaje se vuelve un faro. La zona iluminada resulta ser el modo en que se expresaban aquellos adolescentes. Que, por supuesto, participan de una tragedia y así lo entendían con creces. De inmediato el lector participa ya no de la estadía en un cuartel sino de la agonía dentro de una cárcel. A un oficial se lo llamaba "La Pantera". Es uno de los personajes que *debate* a diario sobre la política del régimen y en todo momento está instalada esa visión paranoica, desbordante de las fuerzas represivas, de ver comunistas por todos los rincones.

Como un cuerpo de sentido y con un tono autónomo, relucen las cartas de Silvia desde París a uno de los conscriptos. La mujer, militante de la entonces Juventud Peronista, envía cartas desde el viejo continente y es una muestra de lo que ocurre en la escritura cuando es acompañada por el fluir de la sangre, las entrañas y las vísceras.

Silvia le pide a su novio que abandone el servicio militar y comienza a relatar su vida cuando aún habitaba Buenos Aires. "Como toda revolución que no triunfa aquello fue un caos", dice uno de los personajes y se advierte en todo el libro que algo está por ocurrir.

En sus días de franco, Marcelo visita a un viejo anarquista a cargo de una librería o va al hotel alojamiento con Silvia y se produce uno de los diálogos más conmovedores del libro. También brilla lo que dice el padre de Roberto, cuando le reprocha en un ataque de furia a su hijo militante: "Bueno, peronista, comunista, es lo mismo".

Distinciones que quedarán a cargo del lector y de las interpretaciones posibles que trasciende la historia.

Se ve lo sórdido: la superpoblación en las villas miseria junto a los operativos que ahondaron más y más la herida. En ese contexto la escritura desborda el género realista. En especial los abundantes parlamentos de los militares en cuestión.

Hace falta decirlo: la literatura vale más cuanto más se saca para que pueda brillar lo que se publica. Aquí el escritor produce la impresión de tropezar con su propio mundo y es allí donde el barco no naufraga, pero los barquinazos se sienten en el trayecto. De todas formas, con trazos vibrantes, *Sangre en las botas* es el testimonio de un testigo en peligro. De un hombre que ante una maquinaria de anular y matar elige pensar, actuar y escribir.

EL EXTRANJERO



Las guerreras

En difíciles condiciones, Mary Gaitskill compite por el National Book Award con un complicado dúo de mujeres.

POR RODRIGO FRESAN

Mientras escribo esto, *Veronica* –cuarto libro y segunda novela de Mary Gaitskill (Kentucky, 1954)– es firme candidata al National Book Award; y es posible que mientras ustedes lo leen ya lo haya ganado. No la tiene fácil: *Veronica* compite (o compitió) con *Europa Central* de William T. Vollmann y con *The March* de E.L. Doctorow, dos poderosas novelas históricas y guerreras ocupándose, respectivamente, de la Segunda Guerra Mundial y de la Guerra de Secesión. Aunque, si se lo piensa un poco, *Veronica* es, también, una novela de guerra; aunque la suya sea una guerra íntima, pero igualmente violenta.

Y es que el territorio de Gaitskill –autora del ya legendario debut *Bad Behaviour* (1988), donde se incluye el relato que dio origen al film *Secretary*– pasa por las trincheras y retaguardias de las relaciones entre hombres y mujeres (y de mujeres y mujeres) narradas siempre con un idioma entre lírico y despiadado, que recuerda al de Joan Didion y al que alguien definió como “una cruza entre Stendhal y los dibujos animados del Coyote y el Correcaminos”. *Veronica* –diez años de trabajo que se notan en todas y cada una de sus oraciones– rememora los adictivos neones *fashion* de la década de los ’80 y, al igual que su primera novela, *Two Girls, Fat and Thin* (1991), vuelve a ocuparse de las idas y vueltas entre dos hembras poderosas, y de los extraños y siempre apasionantes flujos y reflujos de las amistades entre dos especímenes del supuesto sexo débil. Una de ellas es la Veronica del título: madura y ácida mujer trabajando como correctora de pruebas y en perpetua batalla contra el mundo entero y sus alrededores, lista para inmolarse en el por entonces novedoso altar del sida. La otra es Alison, narradora sinuosa dando saltos en el tiempo desde un oscuro presente, ex *top-model* caída en desgracia, sobreviviente casi a pesar suyo, y condenada a contar la historia de una amistad invencible y de una década derrotada. Una y otra acaban componiendo una de las duplas más patológicamente interesantes desde Holmes & Watson o Laurel & Hardy. Pensar en Veronica como en alguien poseída por el espectro de Dorothy Parker. Pensar en Alison como en alguien poseída por el espectro de Edie Sedgwick. Pensar en Mary Gaitskill como en la escritora más feroz del actual panorama norteamericano; la perfecta Barbie para acompañar a ese Ken que es Bret Easton Ellis.

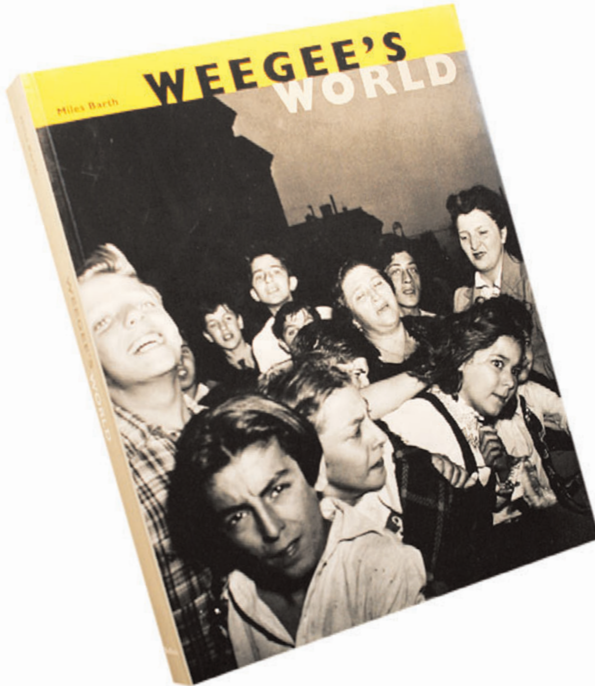
Marca registrada de Gaitskill –a quien varias leyendas urbanas le atribuyen pasado *hard-core* como bailarina de *strip-tease* y *dominatrix* de alquiler–, el sexo vuelve a ser el rasgo distintivo, lo que distorsiona y, paradójicamente, pone todo en foco con colores y atmósferas dignas de ser fotografiadas por Nan Goldin.

Y, por encima de todo, claro, la persecución de la felicidad –leer también los relatos con *nouvelle* reunidos en Because they Wanted to (1997)– más cerca de una carrera sin fondo que de una carrera de fondo. En alguna entrevista, Gaitskill afirmó: “La gente tiende a sobrevalorar la felicidad, pero –y no es que yo tenga algo en contra del ser feliz– no creo que una experiencia de vida profunda tenga que pasar necesariamente por el acto de ser más feliz sino por sacarle el mayor jugo a lo que sea que uno está experimentando en determinado momento”.

Para todos los que piensen más o menos lo mismo, aquí va *Veronica*; escrita como los dioses para que la gocen los demonios.

CARO LIBRO libros de mucho(s) peso(s)

El mundo según Weegee





POR MARIA GAINZA

No es suficiente, decía Voltaire, estar muy loco, ser un fanático o un desenfrenado para hacerse acreedor de una gran reputación; es necesario, además, llegar a la escena en el momento justo. El fotógrafo Usher Fellig, más conocido como Weegee, sobrenombre que a su vez hacía alusión a la tabla “Ouija”, ya que se suponía que éste tenía poderes de adivinación que le permitían ser siempre el primero en aparecerse en la escena del crimen, hizo del *timing* una firma. Capturaba incendios endiablados antes que llegaran los bomberos, registraba accidentes automovilísticos antes que la ambulancia retirara los cuerpos y fotografiaba ejecuciones mafiosas bañadas en charcos de sangre minutos antes que la policía cercara la zona. Encontraba cantantes desafinados tirados en los lobbies de hotel y adolescentes sospechados de crímenes acuchillados en vagones malolientes. Los fotografiaba en su mayor vulnerabilidad o, como solía decir él, en su mayor humanidad. Donde quiera que fuera robaba imágenes de personas durmiendo: borrachos en bancos de plazas, familias enteras de los barrios bajos de Manhattan, roncando en los cines. Weegee, con su traje gris arrugado, un sombrero de ala de donde colgaban las acreditaciones de prensa y un cigarrillo tambaleándose de su labio inferior, era el cronista supremo de la ciudad por la noche.

Nacido en lo que es hoy Ucrania, pero en ese momento Austria, Weegee llegó a Nueva York en 1910; tenía once años de edad. Se ganó sus primeras monedas como retratista de niños en los parques y durante los años ’20 vivió en los *dark-rooms* de *The New York Times*, donde pronto comenzó a reemplazar a los fotógrafos que se negaban a cubrir el turno noche. Para los años ’30, sus crónicas de desastre, tanto naturales como creadas por el hombre, eran publicadas en *PM*, *Life* y *Popular Photography*.

Muchas de ellas se pueden espiar en *Weegee’s World*. Pero lo que distingue a este libro de previas publicaciones son los textos críticos escritos por Miles Barth, probablemente la persona que más de cerca siguió la obra del fotógrafo en los últimos veinte años; Alain Bergala, un crítico que traza las influencias recíprocas entre Weegee y películas del cine negro como *Gilda*, *The Big Sleep* y *El Halcón Maltés*, amén de sus intentos como actor en Hollywood; y Ellen Handy, que considera por primera vez los trabajos del fotoperiodista desde la mirada de los ’90. Además, el libro está lleno de anécdotas, de frutillitas de torta que iluminan la historia de un fotógrafo demente. Cuenta, por ejemplo, la historia de *The Critic*, probablemente una de sus imágenes más reproducidas del fotógrafo. Dicen que Weegee mandó a buscar a una buena conocida suya al Sammy’s Bar y le pidió que se parara justo donde intuía que Mrs. George Washington Kavenaugh y Lady Decies bajarían de la limusina rumbo a la Opera. Ahí están ellas, dos pasas de uva envueltas en martas cibelinas, violetas y redondos rizos rubios que parecen tintinear en el aire. Hecha un despojo humano, la entonada amiga de Weegee las mira con desaprobación. El diario se negó a publicar la imagen porque no consideró apropiado mostrar semejantes joyas en épocas de guerra. Pero en esos desvíos de la vida, la foto fue utilizada por los nazis como propaganda: durante la invasión al Anzio en 1943, Charles Kavenaugh estaba escondido en las trincheras cuando del cielo llovieron panfletos reproduciendo *The Critic*, y debajo se podía leer la inscripción: “¿Es esto por lo que están luchando?”. Kavenaugh estaba demasiado avergonzado para confesarles a sus compañeros de batallón que una de las ricachonas de la foto era su abuela.

Se mire donde se mire, siempre hay algo que llama la atención en las fotografías en blanco y negro y flashazos violentos de Weegee, y es que, aun bajo los efectos del sensacionalismo, sus imágenes están impregnadas de una risa que se tironea entre el *gag* de película muda y la comedia *slapstick.* En lugar de informes forenses o serias fotografías periodísticas, las imágenes de Weegee parecen una broma. Un hombre ha sido arrojado sobre el escritorio del cuartel de policía como un pedazo de carne, su cara tensa con vergüenza, su saco abierto revela un muslo cubierto por ropa interior femenina, los policías lo rodean mientras sonríen para el pajarito; la mujer llora a su amante ahogado, pero no se olvida de revolotear las pestañas y sonreír cuando Weegee dispara. No importa cuán trágico sea el evento, Weegee tiende a verlo como una farsa. Es difícil saber cuál es la gracia: después de todo, esos cuerpos como sacos de papas no se van a levantar. Quizá fuera imposible soportar la Nueva York de los ’40 sin ese humor; era un arma de supervivencia, un reflejo ante la vida. Y así son las cosas: hasta en los peores momentos, el tono tragicómico y el duro claroscuro de una fotografía de Weegee parecen tan desconcertantes como imaginar a Abbott y Costello subidos al ring con Caravaggio.



¿adónde viaja narda?

gourmet marruecos con narda

martes y jueves 22.00 HS

Narda Lepes lo invita a un fascinante recorrido por Marruecos.
Historia, costumbres y cocina, con el sello único de Narda.



elgourmet.com